



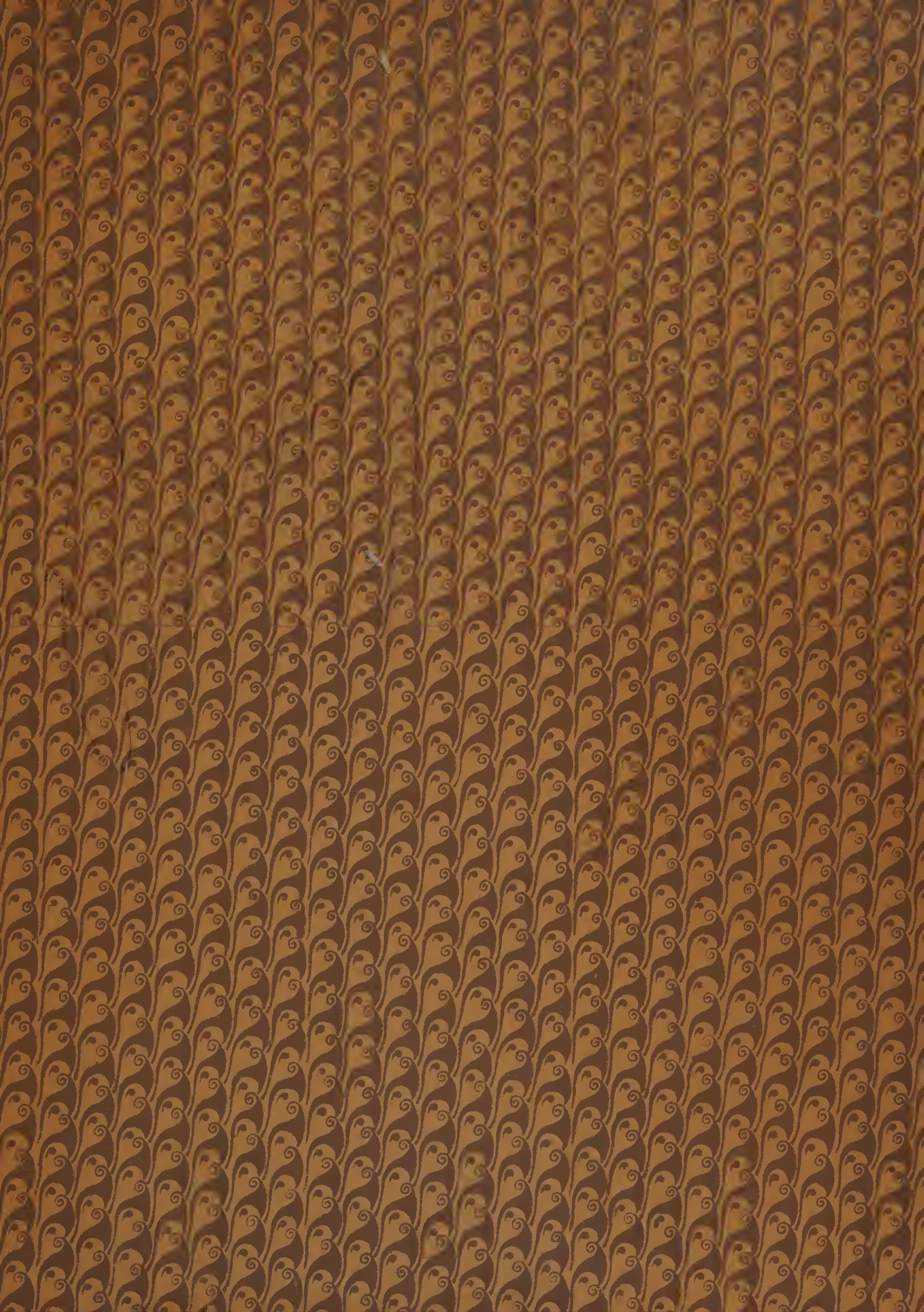


Warygroue

EX LIBRIS















Parameña en traje de "pollera"











784.7  
E-16  
NARCISO GARAY



# TRADICIONES

Y

CANTARES

DE

PANAMA



ENSAYO FOLKLORICO



« *Es propiedad* ».

1930.



# Fe de erratas

Página	Columna	Línea	Dice	Debe decir
21	De la derecha .....	15	<i>desi-</i> .....	desig-
21	» » .....	16	<i>gnar</i> .....	nar
26	De la izquierda .....	8	<i>la siguiente</i> .....	otra
36	» » .....	32	<i>madre Claudina</i> .....	madre de Claudina
50	» » .....	43	<i>departemental</i> .....	departamental
58	» » .....	19	<i>a de declinación</i> .....	o de declinación
73	De la derecha .....	18	<i>peregrinación</i> .....	peregrinación
74	» » .....	18	<i>salimos como</i> .....	salimos como si
81	De la izquierda .....	21	<i>comision óa uno</i> .....	comisionó a uno.
85	» » .....	24	<i>pasá</i> .....	pasá-
91	De la derecha .....	4	<i>cercle</i> .....	cerle
93	De la izquierda .....	25	<i>edscubrir</i> .....	descubrir
96	» » .....	22	<i>destru-</i> .....	destruc-
96	» » .....	23	<i>cción</i> .....	ción
101	De la derecha .....	24	<i>impeccable</i> .....	impecable
103	» » .....	27	<i>distito</i> .....	dístico
106	De la izquierda .....	31	<i>evergonzarnos</i> .....	avergonzarnos
108	» » .....	32	<i>ninós</i> .....	niños
113	» » .....	10	<i>No se la</i> .....	No se le
113	» » .....	35	<i>elatos</i> .....	relatos
115	» » .....	27	<i>ed</i> .....	de
128	De la derecha .....	12	<i>harto, sabrosos</i> .....	harto sabrosos
128	» » .....	26	<i>guayimi</i> .....	guaymi
128	» » .....	29	<i>mocedales</i> .....	mocedades





## SAN BLAS



**L**AS ocho! me dije azorado, y me incorporé de súbito en el lecho.

La luz del sol entraba como una bocanada de oro en polvo por la ventana abierta de la alcoba y casi me abría los ojos por la fuerza. Alargo el brazo para mirar el reloj, colocado en la mesa de noche al lado del velador, y veo con sorpresa que me he dejado coger del sueño un buen trecho.

Rápidamente hago mis abluciones cotidianas, me echo encima las ropas de vestir y salgo a la calle de gran prisa, a completar los preparativos de mi primera excursión marítima al archipiélago de San Blas, antiguo archipiélago de las Mulatas.

Tan bien trabajé esa mañana que a la hora precisa pude abordar el tren de mediodía en la estación del ferrocarril y atravesar el Istmo hasta el muelle de Cristóbal-Colón, donde atracaba el guarda-costas *Panquiaco*, del Gobierno de la República, próximo a zarpar con dirección al archipiélago.

Llegado que hube a ese lugar, dos órdenes o grupos de ideas bullían simultáneamente en mi cerebro pugnando por exteriorizarse en alguna forma. La vista del *Panquiaco*, la más poderosa unidad de la flota panameña, hermana mayor de *La Estrella de Coto* y de las lanchas de motor *Claudio Iglesias* y *Mercedes*, se me antojaba la imagen viva de la política colonial —si así puede llamársela — practicada por la República

panameña desde que Colombia le transmitió, por la fuerza de los hechos, la soberanía territorial, y con ésta el problema complicado de gobernar, educar y civilizar las tribus indígenas que sobreviven, dentro de nuestras fronteras, a los embates de la conquista y de la adversidad. Deducía esa analogía de procesos intelectuales demasiado complejos para ser descritos o explicados en estas páginas.

Pero aparte de esas imágenes interiores de que era símbolo tangible el guarda-costas nacional, otras muchas imágenes y otros recuerdos surgían y se desintegraban sucesivamente en el *substratum* de la conciencia cuando me acordaba del objeto mismo de mi viaje: conocer a los indios de San Blas, panameños como yo y hermanos míos de nacionalidad; estudiar de cerca sus costumbres, sus peculiaridades y características propias, o siquiera los signos exteriores de ellas, ya que un lapso tan breve como el que iba a vivir entre ellos no permitía esperar mucho más.

Imbuido o saturado de principios humanitarios y pacifistas, los cunas o tules con quienes iba a codearme al siguiente día, no me parecían menos panameños ni menos hermanos porque pertenecieran a una de esas minorías de raza, de lengua y de religión a las cuales se extiende hoy en Europa la protección y la vigilancia de la Sociedad de las Naciones, por acuerdo de las grandes potencias. Por el contrario, esto avivaba mis

simpatías hacia ellos y me predisponía a la benevolencia.

Todo el pasado de la raza supeditada revivía en un instante a mis ojos, entornados por el milagro del ensueño histórico-poético en que me parecía sobrenadar a la realidad viviente. Acla! Santa María la Antigua del Darién!... palabras mágicas que tenían para mis oídos la sonoridad argentina de las armaduras, el retintín de los aceros, las detonaciones de los mosquetes y las balles-tas, y el estampido del cañón. Por otra parte, parecíame oír materialmente los zumbidos de las flechas que hienden el espacio, el estrépito de las macanas, los golpes secos de cuerpos que caen, la gritería salvaje de indias enardecidas, ...después, un verdugo que ejecutaba, un cadalso que se levantaba, una cabeza que rodaba por el suelo, y el primer acto de la conquista española en América había terminado.

Caledonia! Puerto Escocés!... repitiendo mentalmente estos nombres, creía asistir en persona al desastre de los proyectos forjados por la clarividencia de Sir William Patterson y de los fundadores de la Compañía Escocesa del Darién para acrecentar el poderío del Imperio británico en la encrucijada marítima más importante de la tierra. Ardía en deseos de divulgar a los cuatro vientos y a grito en cuello las consecuencias funestas que las rivalidades de la política interna suelen acarrear para el porvenir de las naciones en asuntos fundamentales de su política exterior, y ardía en deseos también de presentar a mis compatriotas la obra de las disensiones británico-escocesas del siglo XVIII, como el espejo más edificante en que mirarnos pudiéramos los países pequeños y débiles del hemisferio occidental.

Entre los dos desastres del Darién: el parcial de los españoles en Acla y el total de los escoceses en Caledonia, vagaba la fantasía, ora entre los islotes del archipiélago, ora a lo largo de las costas del mar Caribe, o bien circunvalando el grupo de las Antillas mayores y menores, donde al conjuro de la imaginación reaparecían sobre

el cielo azul las figuras de los piratas, filibusteros y bucaneros, voraces y odiosas, como nos las presenta la literatura histórica de nuestras escuelas hispano-americanas, apasionadamente nacionalista y tradicionalista. Llegado a una edad en que los prejuicios y las pasiones ceden al imperio de la razón, me ponía a dudar de la conveniencia de enseñar la historia patria a los niños de las escuelas en ese espíritu de intransigencia y fanatismo tan opuesto a la serenidad y al libre desarrollo del criterio individual, y me preguntaba si entre aquellos lobos de mar y foragidos desalmados que denigran nuestros manuales escolares, no había hombres como Wafer, como Oexmelin, como Drake, Parker, y el mismo Morgan, que rescataron sus crímenes, vicios y fechorías con grandes servicios rendidos a la ciencia o a su patria. Me preguntaba también con cierta insistencia si, después de todo, algunos lobos de tierra, de quienes se habla siempre en términos de respeto y veneración, tuvieron y tienen todavía una conciencia moral menos ancha que la de aquellos lobos marinos cuyo mayor delito fue la franqueza de su vida y el cinismo de sus acciones. Esos otros lobos terrestres, con muy raras excepciones, se muestran por regla general renuentes a rescatar sus malos hechos con proezas nobles y trascendentales del alcance de las que ejecutaron los piratas de los siglos pasados dentro de las normas consagradas en su época acerca de lo que constituía el bien, la grandeza y las aspiraciones legítimas de las naciones.

Estas evocaciones y recuerdos mantenían el ánimo en un estado de alta tensión, rayano en la hiperestesia. El espectáculo de las calles de Colón, por las cualesambulaba en espera de la noche; mi paso por fondas y hoteles, cabarés y restaurantes atestados de clientes de toda nacionalidad y catadura, tenía algo de maquinal, de inconsciente o más bien de doloroso, que yo mismo no acertaba a explicar. Era acaso la protesta silenciosa del pasado y su intensa gloria poética, de que llevaba lleno el cora-



zón, contra el relumbrón moderno de mal gusto? contra el progreso sin la tradición? contra el bazar oriental, la sedería china y el jazz y el fox-trot del cabaré, sin raíces en la tierra, en la sangre y en el espíritu? Presentiría de un modo subconsciente la amenaza que ofrecen para la unidad y la existencia nacional estos núcleos de poblaciones cosmopolitas que se forman a veces sobre territorios artificiales, disputados al mar, rellenos por medio de dragas y adjudicados luego, malamente apisonados, al mejor postor? Les faltan siempre los vínculos espirituales y aun los materiales: el *humus* vegetal que da el sustento a las generaciones humanas; el abono de las bestias que acompañan y ayudan al hombre en sus labores agrícolas; los ríos y los arroyos, los árboles y la selva, la flora y la fauna, con todo lo que ellos significan, expresan, sugieren...

Era pasada la media noche cuando presa de los más encontrados sentimientos y medio ebrio por las impresiones del día, fui a dar con mi humanidad asendereada en la litera de uno de los pocos camarotes con que el Comandante del guarda-costas nacional podía obsequiar a sus huéspedes. Dormí de un estirón el sueño más reparador de mi vida, sueño de justo, y desperté al amanecer aliviado y despejado, sintiendo que el barco estaba en marcha y tan pronto fluctuaba de popa a proa como de babor a estribor.

El Capitán del *Panquiaco*, hombre abierto y franco, preside la mesa a la hora del desayuno. Su hermano el Jefe maquinista, el contador, el piloto y toda la oficialidad se dan cita a ese ágape matinal, primer brote de la capacidad culinaria de *Pesetilla*, el Vatel de abordó. Somos huéspedes de honor el Intendente de San Blas y yo. Cuando la conversación pierde su trivialidad inicial para ir al fondo de las cosas, siento llegado el momento de descargar en parte el inmenso fardo moral que desde la víspera me agobiaba y oprimía. Todas las válvulas de escape de mi vida interior parecieron abrirse a la vez. Los comensales escucharon

de sobremesa la apología de las razas americanas sojuzgadas, las epopeyas de piratas y bucaneros, el recuento de las glorias españolas en América que pregonan, silenciosas y elocuentes, las ruinas de Panamá viejo y las de Portobelo, y un canto final a las fortalezas de esta última plaza, que no pudo llegar a término por haberse avistado de pronto la ciudad misma en el horizonte. Desbandose la reunión y todos los pasajeros acudimos a la borda del vapor a ver surgir de entre las aguas la silueta de la antigua sultana del Caribe.

El Capitán se detuvo apenas a recibir el correo y tuvimos que resignarnos a contemplar la ciudad histórica desde cosa de media milla de distancia. Dolorosa decepción la mía cuando percibí de lejos las profanaciones consumadas por vándalos del lugar sobre esos muros sagrados; pero cuando descubrí los cuchitriles de madera vieja, entechados de hierro aherrumbrado y asentados sobre las paredes augustas de las antiguas fortalezas, mi indignación no reconoció límites. Dudaba todavía si estaba viendo realidades o ilusiones, pero me contuve al notar que mis sentimientos no encontraban todo el eco simpático que yo esperaba en el ambiente que me circundaba; más bien ocasionaban extrañeza. Me abismaba pensando como no se han precipitado las autoridades, nacionales y municipales, a desmontar y desbrozar las ruinas! cómo no se intenta reconstituir la vieja plaza fuerte por mediación de la Secretaría de Obras Públicas conforme a los planos antiguos que el archivo de Indias de Sevilla u otros archivos oficiales de España no tardarían en revelar! No existe acaso un proyecto oficial para atraer el turismo a Panamá? No se sospecha el interés ingente que esos muros agrietados y vetustos — testimonios mudos e irrecusables, preservados casi por milagro de la destrucción total y del olvido — encierran para los curiosos, los desocupados y los estudiosos de las cinco partes del mundo que vendrían a reconstituir aquí el drama histórico más emocionante que se planteó en los siglos pasados: la pugna

secular entre las Españas de Carlos V y las grandes naciones comerciales de Europa? entre los dos espíritus — católico y protestante — que se disputaban entonces el señorío político y el de las conciencias religiosas?

De estas abstracciones en las cuales solía sumergirme profundamente, cuando no me engolfaba en la lectura de los libros de consulta que abultaban mi maleta de viaje, vino a sacarme la vista del próximo puerto de escala del *Panquiaco* en su ruta hacia la Intendencia de San Blas: Nombre de Dios; pero mas que una escala regular, era otra parada de pocos minutos en la bahía para recibir el correo, como en Portobelo.

Todos nos apoyamos en el antepecho del puente a ver llegar la canoa del correo,

dos extremos en Panamá viejo, puerto del Pacífico, y Nombre de Dios, puerto del Atlántico. La falta de fortalezas y de protección adecuada en época en que la piratería infestaba esos mares, indujo al ingeniero Pascual Antonelli a aconsejar la translación a Portobelo de los habitantes de Nombre de Dios, y así se cumplió. Pero el poderío español no dejó en Nombre de Dios, después de su destrucción por el pirata Parker, los recuerdos imperecederos que de él quedaron en Panamá viejo y en Portobelo.

Nombre de Dios se pierde por fin de vista y el Mar Caribe, alborotado, hace bailar al *Panquiaco* una jiga tan endiablada que creí prudente, no obstante mi reputación de buen marino, tenderme en la litera del camarote en espera de mejor tiempo.



Isla del archipiélago.

pero con cierta indiferencia que contrastaba con el interés demostrado pocas horas antes a la vista de Portobelo. No que Nombre de Dios fuera un lugar desprovisto de todo valor histórico, no. Fue el puerto terminal del Istmo en el Atlántico hasta 1597. El camino interoceánico tuvo hasta ese año sus

Así perdí durante aquel día una gran parte del panorama que ofrecen al viajero las islas del archipiélago, escalonadas en número mayor de cuatrocientas, a trechos bastante regulares, entre la Punta de San Blas y el confín oriental del territorio nacional fronterizo con Colombia.



Cuando el mar se apaciguó y aparecimos de nuevo en el puente del navío el Intendente de San Blas y el autor de estas líneas, el *Panquiaco* navegaba en el corazón mismo del archipiélago y las islas coronadas de palmeras revivían a mi ojos, eternos e incorregibles cazadores de recuerdos históricos, los jardines flotantes de Semíramis, Reina de Babilonia. Una discusión acerca de la política colonial del Gobierno de Panamá, que se había interrumpido esa mañana poco después de iniciarse, fue reanudada en la tarde, hallándonos ya cerca de la meta de nuestro viaje, cuando reafirmé — no recuerdo con qué motivo — mi opinión de que solo mediante la educación y métodos de penetración suaves, podía conquistar el Gobierno de la República la buena voluntad de los indios de San Blas. Estas escaramuzas verbales trajeron pronto a discusión el levantamiento de los indios en 1925, la matanza de panameños y la intervención que en esos sucesos tuvo Mr. Richard O. Marsh.

« Pocas personas » — decía uno a bordo — « pueden hablar de estos sucesos con tanta autoridad como yo que pude seguirlos paso a paso desde su período de incubación y los vi desarrollarse en el teatro mismo de los acontecimientos ».

La curiosidad de los oyentes avivada por este preámbulo, hizo que todos nos acercáramos del relator, lo rodeáramos y siguiéramos de hito en hito sus palabras.

« Cuando Mr. Marsh » — dijo — « obtuvo permiso del Gobierno de Panamá para organizar una expedición exploradora de la Provincia del Darién (se refería el opinante a la expedición de carácter científico que bajo los auspicios de la Smithsonian Institution de Washington, y del Museo Nacional de Nueva York llevó a cabo Mr. Marsh en 1923), embarcose en Panamá con su gente y penetró en el Darién por el Real de Santa María, atravesó la cordillera, remontó el río Chucunaque y después de muchos meses fue a salir al Atlántico

por Puerto Escocés, bahía de Caledonia, donde estableció su cuartel general. Allí se puso al habla con Horacio Blackwood que está aquí presente », — era, en efecto, el piloto del *Panquiaco* — « a quien pidió que le consiguiera en las islas del archipiélago unos cuantos albinos indios o indios blancos, como él los llamaba, para llevarlos a Estados Unidos y exhibirlos allá con sus familiares. Es verdad lo que estoy diciendo, Black? »

El piloto asintió con un signo de cabeza y el exponente prosiguió: « en el vaporcito *Norte* se hizo a la mar Blackwood y regresó en breve trayendo la siguiente comitiva: Jim Berry, de Narganá, y su mujer Inés Berry, que ya es muerta, padres los dos de la albina Margarita Campos que venía con ellos y era entonces una niña. Olo, un varon albino que murió hace poco en la isla de Aligandí; Alfredo, hijo del *nele* (1) de Ustupu; Igua Nigdibippi, *kantule* (2) de Aligandí, y Philipp, indio de la Isla de Tigre. Por todo, ocho personas. Marsh los llevó a Estados Unidos en 1924 y allá los mantuvo siete meses exhibiéndolos como los pseudo *indios blancos* de Panama ».

« Al comienzo de la expedición de Marsh, murió en Panamá de vómito negro, contraído en las espesuras del Darién, como representante del Gobierno de Panamá, el joven panameño Raúl Brin, hijo de Don Juan Brin y Doña Aminta Remón de Brin; fue una pérdida dolorosa para su familia y para el país entero. Al final de la expedición murió en Caledonia, víctima de unos forúnculos que crían gusanos y de los cuales tenía invadido todo el cuerpo, un americano o inglés, Oficial de tierra o naval, que quizás se habría salvado si Marsh no demora tanto tiempo en solicitar de las

---

(1) *Nele*, designa en lengua indígena al mago o Sumo Sacerdote del lugar.

(2) *Kantule*, voz indígena, designa al funcionario encargado de ejecutar, conservar y transmitir los cantos tradicionales de la tribu,

autoridades de la zona del canal el aeroplano que tanto Biebarach, hoy artillero del *Panquiaco*, como otras personas, le aconsejaron desde el primer momento que pidiera. Es verdad lo que estoy diciendo, Biebarach? »

Y Biebarach, como antes Blackwood, inclinó la cabeza en señal de asentimiento.

« Por fin aterrizó en Puerto Escocés el aeroplano que debía conducir al Oficial enfermo al hospital de Ancón, pero muy tarde. El paciente no se movía y cuando por medio de una combinación de espejos se le pudo hacer ver el aeroplano que llegaba, este hecho no produjo en él la menor reacción y poco despues expiró. »

« Cuando Marsh regresó de Estados Unidos con los indios blancos y sus compañeros, el Gobierno de Panamá lo suponía quizás interesado todavía en la expedición científica, pero a la verdad Mr. Marsh no tenía más propósito que el de revolucionar al mayor número posible de jefes o ságuilas (1) de las Islas y del Continente para desconocer la soberanía del Gobierno de Panamá y declararse él Emperador del Darién o algo parecido... Ese *gringo* era medio loco, como aquel francés millonario de quien cuentan que se declaró Emperador del Sahara en pleno desierto y se puso a gobernar a algunos negros salvajes (2) hasta que intervino el Gobierno francés y acabó con la farsa. »

« Meses antes del levantamiento de los indios ocurrido en Febrero de 1925, y de los hechos de sangre que lo señalaron, las autoridades panameñas eran ya objeto de irrisión por parte de los indios envalentados por Marsh. El Intendente Mojica fue abofeteado un día por un indio que se echó de cabeza al agua inmediatamente después de consumado su desacato. Mr. Marsh

constituía un Estado dentro del Estado y ejercía públicamente jurisdicción y mando de hecho en las Islas. Un día hizo llamar a un panameño de apellido Aguilera que reside ahora en Santa Isabel, y después de preguntarle porqué vivía en islas de los indios, le concedió un día de plazo para que las abandonara, previniéndole que si no lo hacía o si volvía a las islas, se le haría la operación cesárea... »

« El Intendente Mojica iba una vez a Puerto Escocés a investigar ciertos hechos criminosos denunciados por terceros cuando fue llamado por Marsh a conferenciar con él; pero prevenido a tiempo por un indio amigo, Mojica no bajó a tierra ni cayó en el lazo, sino que invitó a Marsh a venir a bordo del vapor *Norte* y Marsh no se rindió a la invitación, pero al levar el ancla el vapor, los indios le hicieron a Mojica varios disparos con arma de fuego desde la playa. »

« Todos estos hechos eran bien conocidos del Gobierno de Panamá desde mucho antes de febrero; pero se limitó a tomar nota de ellos, sin darles la importancia que tenían y sin tomar precauciones útiles para evitar las desgracias que sobrevinieron. »

Yo que había sido hombre de Gobierno antes y estaba en el secreto de muchos detalles desconocidos del público, me mantuve discreto durante todo el relato que precede, sin rectificarlo ni confirmarlo en ninguno de sus puntos.

Otro de los circunstantes, enardecido por el recuerdo de los panameños sacrificados en esa jornada y por la impunidad que amparó posteriormente esos delitos, protestó contra el sistema de civilizar a los indios por otros métodos que no fueran los de la violencia y del terror, únicos que a su juicio son susceptibles de mantener al indio sometido a la autoridad de la República. Recordó a este efecto el viejo dicho español: « no hay más indio bueno que el indio muerto ».

---

(1) Españolaización de la voz indígena *saila*, que significa jefe, por analogía con águila.

(2) Alusión a Jacques Lebaudy y su expedición de a principios del siglo.



Volví entonces a las mías diciendo: « El propio ejemplo de Mr. Marsh es la prueba concluyente de que todo se consigue de estos indios por la suavidad, la persuasión y la diplomacia ». Y la discusión habría continuado indefinidamente si la Isla del Porvenir, antaño Isla del Perdón, asiento principal de la autoridad panameña y puerto de destino del *Panquiaco*, no hubiera aparecido en el acto a la vista de los viajeros, imponiéndonos un cambio radical de conversación.

Las chalupas abordan entonces el guardacostas en su fondeadero y reciben a los viajeros, a quienes desembarcan en el muelle oficial.

La multitud se apiñaba en la playa a la llegada del buque. Las mujeres, pintorescamente ataviadas, llamaban sobre todo nuestra atención. Traían los brazos y las

piernas envueltos en fuertes ligaduras a fin de producir esa línea artificial de bolsas adiposas que halaga el sentido estético de los indios. Llevaban ellas en la cabeza un pañuelo grande de color rojo que usan como único tocado. Algunas se distinguían por una línea roja trazada a pincel en el perfil de la nariz, desde el entrecejo hasta el lóbulo o *septum* horadado, del cual pendía la ineludible nariguera de oro o de metal amarillo. Observábamos como los indios no han querido estorbar el libre juego de sus extremidades cubriéndose, como los europeos, las manos y los pies. Nada quieren saber de medias ni de calzado, ni menos de guantes o mitones. Los chicos andaban desnudos, tales como Dios los echó al mundo, hasta eso de los doce años; las chicas no. Desde su más tierna edad, a estas últimas se las ve trajeadas a usanza de sus madres, y así vinieron ese día a la playa.



Chicas indias de San Blas.



Fuera del pañuelo, la nariguera y las ligaduras de brazos y piernas, el traje de las mujeres se caracterizaba por dos piezas principales que les cubrían el cuerpo arriba y abajo de la cintura, respectivamente. La pieza inferior que hacía de falda, era una tela oscura de varios metros de largo, estampada con diseños de color, en la cual envuelven ellas sus miembros inferiores hasta las rodillas, después de darle varias vueltas y de refajarla estrechamente. Introducen el extremo superior entre el pellejo y la tela misma y ésta se sostiene admirablemente en la cintura sin necesidad de broches ni de garfios. Usaban el cabello a la *garçonne*, la falda a media pierna y ni medias ni calcetines. Nada tenían que envidiar en este respecto a nuestras *flappers* de avanzada.

y armoniosa. Recordé entonces que durante algún tiempo los arqueólogos, etnógrafos y simples coleccionistas se devanaron los sesos queriendo interpretar la ideografía de esos motivos ornamentales; y los indios cunas, negociantes de nacimiento, se encargaban de fomentar y explotar la curiosidad científica de los investigadores insinuándoles que era un secreto de los indios que viven en la tierra firme. Pretendían que estos últimos enviaban a las islas los modelos o patrones de esas pictografías, que las mujeres aplicaban. De ese modo la *mola*, que así llaman ellos esa basquiña, adquiría cierto sabor de esoterismo, cierto tinte de misterio que no podía dejar de realzar en alto grado el valor intrínseco y comercial del artículo.



Grupo de indios de San Blas.

La pieza superior era la *flor* de su indumentaria. Tenía un cuerpo principal delantero hecho de telas de algodón de varios colores, superpuestas unas a otras y recortadas a trechos de manera de formar dibujos decorativos que representaban animales de tierra y de agua o simples trazos geométricos dentro de una policromía interesante

A la parte elaborada y artística de la camisa o *mola* de las indias, iba adherida la parte de la prenda que cubre los brazos y las espaldas. Era de algodón estampado, de linón o de otra tela apropiada, por lo general sin ornamentos ni pictografías. Algunas traían collares de semillas secas ensartadas en un hilo, iguales a las que

usa todavía el pueblo de México y que vende por una bicoca, sobre todo en la región de Cuernavaca. Unas pocas usaban collares de monedas de plata y cobre — rara vez de oro — ensartadas en una cuerda y en tal cantidad que era de admirar la resistencia de las indias para cargar tamaño tesoro sobre el pecho. Esa combinación de tonos vistosos, sin llegar a romper la armonía de los colores, es característica del arte y del gusto indígenas. Me divertía analizando mis impresiones y dando rienda suelta a mis reminiscencias y evocaciones. Los pañuelos rojos me hacían recordar la Fabiola del cuadro de Henner, y la *mola* multicolor a las campesinas de Sicilia y a las gitanas, por el abigarramiento de la indumentaria.

« Se imagina Usted » — le decía yo al Intendente — « a estas indias cunas, tan pintorescas y sugestivas, ataviadas a la moda de Nueva York o de París? No es un pecado europeizar o americanizar a estas mujeres de tocado rojo, de *molos* multicolores, de narigueras de oro y collares vegetales o minerales, para obligarlas a caminar como loros o kanguros con el tormento de los zapatos en los pies y del sombrero en la cabeza? Verdaderamente, nuestra gente parece haber perdido el juicio... Y yendo más lejos; no da grima destruirles a estos aborígenes sus costumbres y su lengua, sus fetiches y amuletos, sus supersticiones y mitologías para brindarles qué en sustitución? »

El Intendente me miraba como si fuera yo quien realmente acabara de perder el juicio; pero sin percatarme del efecto que mis palabras le causaban, seguí diciendo: « Nuestros pueblos y gobiernos no aprenden ni a golpes. La experiencia no se hizo para ellos. La política de los españoles y la de los colombianos, que tan malos resultados dió con estos indios, es la misma política que

pretendemos implantar después de cuatro siglos de experiencia en cabeza propia y ajena ».

« — Alto ahí », replica el Intendente, « aquella política está abolida desde 1925. Se le atribuyó, bien o mal, la responsabilidad de los sucesos trágicos de aquel año y ya no hay agentes de la autoridad que



Matrimonio indio de San Blas.

recluten a la fuerza a las jóvenes indias para obligarlas *manu militari* a aprender el *fox trot* al són de la victrola en la Escuela pública ».

« — De manera », pregunté sorprendido y satisfecho, « que todavía se encuentra en los bohíos de los nativos el *suar mimi* que ahuyenta los malos espíritus? »



« — Si señor, todavía. »

« — ¿ Y hay *kantules* y *kansuetis* que entonen en las festividades tradicionales los cantos milenarios de la tribu? »

» — Si señor, los hay. »

— » ¿ Y *neles* que satisfagan en esos pobres espíritus el afán indestructible de lo ignoto y de lo misterioso? »

« — Cómo no! »

« — ¿ *Inatuledis* que vayan a la selva a recojer al són de los viejos cantos las yerbas, las hojas, los bejucos, las cortezas de árboles y las piedras mágicas de la farmacopea indígena? »

« — Aquí está uno de ellos », dice el Intendente, señalando con el dedo al Doctor Nelson que se acerca.

Desde que aquel obispo de Acla del siglo XVI bautizó a un cacique del Darién poniéndole por nombre el de Pedro Arias Dávila que estaba presente, quedó establecida para siempre entre los indios del archipiélago la costumbre de llevar dos nombres: el suyo propio que nunca dejaban conocer a los extraños porque sería *tabú*, y otro castellano que escogían a su arbitrio entre los de los personajes conocidos de Panamá que mejor les sonaban al oído. Esa práctica ha variado un poco desde que los norteamericanos visitan las islas y el continente de San Blas, propagando el inglés y la religión protestante y comerciando con los aborígenes. Uno de sus prosélitos es Charlie Nelson, el *inatuledi*, a quien no se le conoce nombre castellano sino inglés. La traducción de *inatuledi* por doctor es bastante acertada; *inatuledi* es, en efecto, la palabra *cuna* con que se designa al curandero herborista a cuyos servicios apelan los indios en caso de enfermedad.

Nelson y yo trabámos conocimiento enseguida y nos concertámos para seguir al otro día a Narganá, la isla donde tiene el

Gobierno de Panamá su retén más importante. Nelson me prometió entonar allá algunos de los cantos medicinales con que suele administrar él los brevajes a los pacientes que lo consultan, y dibujar con lápices de color que yo suministraría algunas pictografías de su recetario, como las que había dibujado en años pasados para el Barón Nordenskjöld cuando este viajero y hombre de ciencia sueco estuvo de excursión en las islas. Nelson y otros indios de Porvenir agregaron que en Narganá encontraría al día siguiente todos los instrumentos de música en uso entre los indios, amuletos y fetiches, bastones emblemáticos, *molas*, adornos de cabeza, flechas y arcos, cerbatanas, pictografías; en una palabra, cuanto pudiera ambicionar el más exigente coleccionista.

Llegó por fin el deseado mañana y en la travesía de Porvenir a Narganá pude vaciar la maleta de viaje de casi todo su contenido documentario. Devoré, más que leí, un folleto con ilustraciones escrito por Francis Densmore bajo los auspicios de la Smithsonian Institution, de Washington, y con el siguiente título: « Música de los Indios Tules de Panamá ». Densmore había aprovechado el viaje a Washington de los llamados *indios blancos* de Marsh y su séquito, en 1924, para interrogarlos acerca de sus costumbres, cantos, poemas, música instrumental, juegos y supersticiones, transcribiendo en su folleto ilustrado las notas de los cantos y traduciendo al inglés los textos literarios. Interesante a más no poder se me hacía este trabajo, del cual no levantaba la vista ni aun para contemplar la belleza del panorama. Pero a ratos me impacientaba involuntariamente y el Intendente observaba que mi gesto coincidía con los pasajes en que aparecía la traducción inglesa de la letra. Por fin, mi inconformidad de lector estalló en estas palabras: « Será posible que este señor haya olvidado dos cosas elementales en sus transcripciones musicales y literarias? »

— « Cuáles son? » interrogó con visible interés el artillero Biebarach.



El artillero, que tenía sus puntas y collares de filarmónico, era todo oídos en ese momento.

— « Primera », respondí, « que no es posible medir la declamación libremente ritmada de los cantos cunas primitivos con la vara estrecha de la notación métrica moderna, la cual es inadecuada hasta para el canto llano o gregoriano de la Iglesia católica. Segunda, que el interés de los cantos cunas reside tanto en la parte musical como en la lingüística y literaria, y una simple traducción en prosa inglesa que no conserve siquiera el ritmo del lenguaje propio sacrifica por lo menos la mitad del interés del cantar original. »

El artillero hacía comprender, por la expresión de su fisonomía que necesitaba de explicaciones suplementarias, y cerré el folleto para estar seguro de que iba a dárselas a conciencia.

— « Póngame atención, Biebarach. Los poemas líricos o cantares de los indios de San Blas, carecen de rima; de esto no cabe la menor duda. Vd. sabe lo que es rima, verdad? Son los consonantes y los asonantes con que terminan nuestros versos. Pero en cambio, los cantos cunas no carecen de ritmo, por más que sus frases no obedezcan a las leyes de la métrica, como nuestros versos, sino a las leyes de la rítmica, como la poesía primitiva de todos los pueblos de la tierra. Para explicarme mejor, las frases de los cantares cunas no tienen todas ocho sílabas bien contadas, como las redondillas de nuestras mejoranas, sino que una puede tener ocho sílabas, otra doce, otra veinticinco, lo cual no obsta para que en medio de esta diversidad el reposo final de cada frase al repetirse con cierta periodicidad, produzca en el espíritu la sensación de cadencia que satisface nuestra exigencia estética y la ley superior del ritmo a la vez. »

El artillero había comprendido perfectamente bien y los que no eran artilleros comenzaban a interesarse en las explicaciones.

— « Careciendo de rima final », — proseguí — « los versos de los cantos cunas emplean una especie de rima, inicial o mediana, que consiste en la repetición de las primeras palabras de cada verso y que recuerda el mecanismo fonético de la *aliteración*, aquellos grupos de consonantes iguales que repetidos en el interior de cada verso para producir cierto efecto de periodicidad voluntaria, eran comunes a la antigua poesía de los escandinavos y de los germanos. — En esas condiciones, cómo se le ocurre a Mr. Densmore, transcribir esas amplias formaciones rítmicas sujetándolas a la barra de compás? »

De todos los presentes, Biebarach era el único que parecía darse cuenta exacta del valor de este argumento.

— « Casi todos los versos de los cantos medicinales y mágicos de que nos da ejemplos el Barón Nordenskjöld en el volumen séptimo de sus *Estudios de etnografía comparada*, comienzan por las mismas palabras. El llamado *Naibe Ina*, por ejemplo, repite cincuenta y dos veces las palabras iniciales « *No quichi val cote bali* » en los cincuenta y tres versos o frases rítmicas de que se compone el poema. No es un pie forzado, como Vds. ven, es más bien una cabeza forzada, a la cual se adhiere un final libre que completa el verso. Los versos que resultan de este procedimiento tienen por eso bastante semejanza con nuestras letanías religiosas, pero sin responsos. Y hoy veremos si los cantos de Palioquiña, el americanizado Dr. Nelson, obedecen al mismo procedimiento. »

— « Mr. Densmore », seguí arguyendo, « al darnos una versión métrica de los cantos primitivos que oyó en Washington al saila Igwa Nigdibipi, pasa naturalmente dificultades inauditas. A veces tiene que cambiar de compás tres veces en el mismo renglón, en vez de dejar que el ritmo se establezca libremente por sí mismo, sin esclavizarlo con las cifras del compás. Dónde iríamos a parar si quisiéramos escri-

bir el canto gregoriano por este método? Es como querer hacer entrar las palabras de los cantos cunas en los moldes de nuestros versos octosílabos o endecasílabos, cuando nada hay tan ajeno a esas palabras como las unidades métricas rigurosas. »

Biebarach y sus compañeros se sentían archi-convencidos del buen fundamento de esta primera crítica y esperaban el turno de la segunda. Lo comprendí en el acto y no me hice esperar, comenzando mi alegato de esta suerte.

— « En la poesía primitiva la música y la letra son un todo inseparable. La historia nos enseña que esa unión duraba todavía en el siglo de oro de la poesía helénica. Píndaro y Safo, Esquilo y Sófocles, Eurípides y Aristófanes, acumulaban en sí mismos las dobles funciones de poetas y compositores. No es posible estudiar la música griega antigua prescindiendo del verso. Los fenómenos del ritmo no solamente comprenden los del sonido musical, sino los del lenguaje articulado. La obra de arte popular que denominamos canción es como una sociedad o compañía limitada en que el texto gramatical y la música vocal contribuyen por partes iguales a la operación estética común. Si estudiamos los fenómenos rítmicos del canto y suprimimos los fenómenos rítmicos del lenguaje, habremos desestimado el capital de la sociedad en un 50 % de sus acciones, y las conclusiones que de nuestro estudio saquemos tendrán forzosamente un 50 % de deficiencia. »

Los oyentes daban visibles muestras de aprobación; pero uno de ellos se aventuró a interrumpirme así:

— « Ya rompió Vd. al gringo, Señor Garay; porqué no revienta ahora al sueco ? »

Se refería el interlocutor al Barón Erland Nordenskjöld, nacional sueco, de quien habíamos hablado ya en el barco. Yo me habría hecho el *sueco*, para servirme de un modismo bien conocido, si la incomprensión

de mi interruptor y la malignidad de sus insinuaciones no hubieran irritado mi sensibilidad moral.

— « Qué romper ni qué reventar a estas horas, amigo mio! Ni el Sr. Densmore ni el Barón Nordenskjöld son hombres de romperse ni de reventarse así no más y porque sí. Ni soy yo rompedor oficioso de ajenas y bien ganadas reputaciones. La crítica serena y razonada puede hacerse de los más grandes ingenios del mundo sin detrimento de su gloria y fama. He venido explicando las razones de mi inconformidad con el procedimiento adoptado por Mr. Densmore en sus transcripciones musicales de los cantos cunas; pero he callado entre tanto mi conformidad con el resto de su trabajo y el alto concepto que éste me merece, porque lo creía supérfluo. — Veo que no lo era. — Sirvase tomar nota de ello y abonárnoslo en cuenta a los dos: a Mr. Densmore y a mi. »

Acababa de hacerme con estas palabras un enemigo nuevo e irreconciliable. Mis observaciones ardían en el fuego de una pura y santa indignación, pero no contra la persona de mi interlocutor, a quien solo deseaba enseñar, prevenir y proteger para el futuro, sino contra la injusticia y la perversidad humana en abstracto.

— « No tomemos la vida a lo trágico », rectifiqué enseguida, dándome cuenta del efecto causado por mis palabras, « y sigamos rompiendo suavemente al gringo Densmore. »

El corro formado a nuestro alrededor rió con francas y estrepitosas carcajadas, menos el interlocutor ofendido que mostraba ya en su cara amarrada el *rictus* de la risa del conejo.

— « Tengo entendido que el lenguaje de los cantos festivos, medicinales y religiosos de los cunas no es el lenguaje común y corriente de todos los días. Muchos indios no entienden ese lenguaje, ya sea porque se trate de un dialecto caído en desuso, o de un



vocabulario esotérico en que cada palabra cobra un significado convencional, reservado para la comprensión de unos pocos iniciados. »

Algunos indios que estaban presentes confirmaron espontáneamente esas afirmaciones manifestando que ellos no comprendían la letra de esos cantos.

— « Ya lo ven vds.? », repuse. « En esas condiciones, quien le garantiza a Mr. Densmore que sus traducciones al inglés de las palabras cunas son fieles y dignas de fe? Sé de personas en Panamá que han recogido unas cuantas frases de canciones indias y no han logrado que dos *machiguas* (1) se las traduzcan con el mismo sentido. »

Los indios panameñizantes que escuchaban — Sanguillén, Morris, López — volvieron a dar señales de asentimiento.

— « En resumen », concluí, « que hasta desde el punto de vista ideográfico es sensible que Mr. Densmore suprimiera la letra indígena de los cantos cunas o tules, como él los llama, que recogió de labios de Iwga Nigdibippi y de Alfredo Robinson. »

El acuerdo fue general, menos por parte del interlocutor de marras que había tomado su portante y se entretenía ahora en la popa del barco platicando con Pesetilla y los pinches de cocina.

El Intendente se hizo el ánimo a cargar con una sucesión desgraciada, y con un grano de ironía y otro de malicia en la boca, abordó la cuestión así:

— « Señor Garay, no se moleste por lo que le vamos a decir, pero ¿que hubo del sueco? »

Después de pasar un trago de saliva amarga, reaccioné y dije, sonriente y festivo:

— « Reventemos, rompamos, como Vds quieran; pero con una condición... »

---

(1) *Machigua* es la palabra con que se designa en Panamá á los indios de las Islas de San Blas; es voz cuna que significa niño.

— « Cuál es? »

— « Que los oyentes me digan antes si conocieron y trataron al Baron Nordenskjöld y lo que sepan de él. ».

— « Aceptado », contestó el corro.

— « Por mi parte », dijo el Intendente, « recuerdo lo siguiente. El Barón vino a San Blas en su propio yate después de haber estado entre los indios del Darién en la Costa del Pacífico. Tuvo alguna dificultad con mi antecesor el Capitán Luis Hernández, a quien no avisó oportunamente el Gobierno Nacional que el Barón y su comitiva podían desembarcar en las islas y transitar libremente por ellas; pero pronto se arregló el incidente. Los indios hicieron con ellos su agosto de dólares. El Dr. Nelson les vendió hasta la camisa y los exploradores volvieron por más. »

Nelson-Palioquiña, que estaba presente, no pudo darse cuenta de la alusión por desconocer el castellano. Recuérdesse que él pertenece a la categoria de los indios americanizantes.

— « El Barón enfermó de alguna gravedad y tuvo que suspender la excursión para hospitalizarse en Ancón. Es cuanto tengo que declarar. »

Las demás declaraciones coincidieron con la del Intendente, limitándose a amplificarla y a glosarla, haciendo hincapié los unos en la codicia de los indios, los otros en la generosidad del explorador y todos en el valor personal y la simpatía de su esposa que por dondequiera lo seguía. Noté, sí, un fondo de resentimiento, tenue pero claramente perceptible, a causa de las simpatías que se atribuían al explorador en favor de los indios del archipiélago que se mantienen rebeldes a la autoridad del Gobierno de la República.

— « Es verdad », me preguntó alguien, « que Vd. intervino desde México para que el Gobierno de Panamá autorizara la expedición del Barón en nuestro territorio, lo



eximiera del pago de derechos y le facilitara el acceso a los lugares de su itinerario?»

Yo había sido, en verdad, el conducto por el cual se tramitó, a solicitud de la Legación de Suecia en México, la autorización concedida al Barón Nordenskjöld, y comprendía el resentimiento de mis compatriotas. Mi decepción fue profunda cuando oí decir que los indios rebeldes aseguraban haber recibido la promesa del Barón de hacer propaganda en favor de ellos y en contra del Gobierno de Panamá.

— Si eso fuera cierto, declararé, el Barón no habría procedido correctamente con nuestro Gobierno hospitalario y en el pecado llevaría la penitencia.

— A él, pues! dijo el artillero Biebarach, en actitud de disparar el unico cañón que maneja en el *Panquiaco*.

— Sea! contesté, pero advierto que lo que pienso y digo sobre los trabajos del Barón no es efecto de las revelaciones que acaban de hacérseme acerca de su conducta, las cuales no acepto sino a beneficio de inventario, pues habrá que someterlas a serio examen ulterior. Mis observaciones son, en sentido inverso, las mismas que llevo hechas sobre el trabajo de Mr. Densmore. Este prescindió de la letra para ocuparse solamente de la música de los cantares indios. Desde el punto de vista del arte popular y del folklore (que es el mío en este libro), tan deficiente es prescindir del factor letra como del factor música, y como Nordenskjöld prescinde por completo del último de estos factores, sus investigaciones, en cuanto se refieren a los cantares cunas, pierden para mí un 50 % de su utilidad y eficacia. »

« Yo había notado ya que las fuentes de información del Barón Nordenskjöld, eran casi todas de origen rebelde, pero no le atribuía mayor significación a este detalle porque lo mismo ocurría, y en mayor escala, con el folleto de Francis Densmore. Un hombre de ciencia y un explorador, un apóstol de la verdad y del progreso, no puede

ser — me parecía a mí — un hombre sujeto, como los hombres del montón, a los instintos de la vida pasional, a las reacciones desordenadas e irreflexivas que gobiernan la conducta del hombre primitivo o en estado de naturaleza. Todavía dudo, y mucho, que un intelectual y un espíritu cultivado como el Barón, sea susceptible de determinar su conducta en estas circunstancias a impulsos de su corazón. Es sin duda hermoso proteger al débil y al desvalido, a la mujer y al niño, y por extensión a los salvajes y a los primitivos, a quienes reputamos todavía en la etapa de la niñez intelectual; pero esa floración de nobles sentimientos no debe ejercitarse con perjuicio de la verdad, del derecho, de la justicia y de los altos ideales que son como los puntos cardinales de nuestra vida moral y de relación. La República de Panamá no se ha apropiado indebidamente ni por conquista el territorio de la Intendencia de San Blas. Este último se encuentra ubicado dentro de sus fronteras bien definidas y reconocidas como suyas por el consorcio de las naciones civilizadas. De aquí surge para las autoridades panameñas la obligación de preocuparse por el bienestar de las poblaciones que viven en esos territorios, llevando a ellas, poco a poco, los beneficios del progreso y las luces de la educación, sin detrimento de la fisonomía y caracteres propios de esas comunidades; y es deber de todo hombre de bien secundar esa labor. »

« Ya en 1924 el explorador Marsh — ése no por bondad de corazón, sino por razones que conozco bien, — trastornó el seso a los jefes de San Blas y los incitó a realizar en 1925 empresas bélicas que todavía mantienen a muchos de ellos privados de los beneficios de la enseñanza para sus hijos, de las relaciones comerciales con los centros populosos del Istmo, del transporte gratuito en los barcos del Estado y de otras prerrogativas importantes de que disfrutaban hoy los indios leales y amigos. En 1927, dos años apenas después de los desórdenes sangrientos de San Blas, no es de creerse que otro explorador extranjero a quien dispensó cor-

dial hospitalidad el Gobierno de la República, adquiriera con los enemigos internos de éste el compromiso moral o formal de llevar a cabo una campaña de propaganda en favor de sus aspiraciones políticas. Aguardemos, sin embargo, a que el tiempo corrobore o desmienta estos informes. Mientas tanto, no cabe hacer otra cosa que suspender nuestro juicio sobre la actitud del Barón Nordenskjöld en relación con nuestro país y nuestro gobierno. »

Los oyentes no quisieron contrariarme manifestándose escépticos respecto de las virtualidades del derecho y del predominio final del bien sobre la tierra, y prefirieron callar. Yo lo comprendí pronto, y viendo que el Barón no tenía por el momento muy buena prensa entre los del grupo, me adelanté a decir: « Hay algo capaz de neutralizar en parte la mala impresión en que nos hallamos respecto del Barón. Sus asesores no son todos indios rebeldes. Al lado de un Nele y un Rubén Pérez que ocupan, es cierto, la casi totalidad de sus Estudios de etnografía comparada, vol. séptimo, podemos leer en éstos referencias a Samuel Morris, un indígena leal a nosotros que cursa el quinto año de estudios en el Liceo del Instituto Nacional de Panamá y a quien el Barón consulta a menudo acerca del significado de las voces cunas. »

El interlocutor de marras había vuelto a aparecer y la expresión de su rostro había cambiado por entero. Oía ahora con atención é interés crecientes todas las conversaciones, y cada vez que yo rechazaba el pensamiento de una posible deslealtad hacia Panamá por parte del Barón Nordenskjöld, su semblante irradiaba felicidad, como si se compluguiera de antemano en alguna aviesa labor política para el futuro...

★★

A esas alturas aparecieron en el horizonte las islas de Narganá y Nusutupu (hoy Corazón-de-Jesús). Los viajeros acudieron a cerrar sus maletas y a alistarse para desembarcar. Las dos islas aparecían desde lejos embanderadas, atestadas de bohíos y casas

de madera y unidas por un puente como de setecientos metros de largo, obra de ingeniería ideada por un panameño autodidacta y ejecutada por los naturales de las dos islas. A pocos pasos del puente un indio se divisaba a lo lejos trepado en la extremidad de un palo largo que se balanceaba sobre una maroma y hacía altos y bajos él solo que daban aspecto cómico a sus movimientos. Poco después salté a tierra y pude ver el trapiche primitivo de moler caña que para el uso común tienen allí montado los indios de Narganá. Funciona lo mismo que la tabla del juego de *tintibajo*, que llamamos en Panamá, con la diferencia de que el interesado salta y hace presión sobre uno de los extremos del aparato y la caña va moliéndose y derramando el jugo al mismo tiempo en el otro extremo. Este ejemplo curioso de ingeniería industrial indígena no podía estar mejor situado que en la vecindad del puente de madera que comunica las dos islas, verdadera maravilla cuasi natural de que puede ufanarse el arte incipiente de la arquitectura o de la construcción civil en la isla.

Las mismas escenas presenciadas en Porvenir se repitieron cuando amarró el *Panquiaco* al muelle de Narganá, pero en mayor escala. Narganá y Corazón-de-Jesús son dos islas bastante pobladas. Al colorido formado por el *pañuelo*, la *mola* y las faldas polícromas de las mujeres; al tono cobrizo de los chicos desnudos en la playa, a la indumentaria de los varones trajeados de pantalón y camisas de faldas colgantes, ensombrerados de paja o de fieltro, y gastando bombín o *canotier*, se agregaba esta vez el elemento nuevo que en la paleta indígena introducían los albinos de ambos sexos, con su tinte peculiar parecido al cuero de los caballos de pelaje blanco, los ojos claros y el cabello entre rubio y azafrán.

No bien salté a tierra cuando Nelson, el Doctor, que creía haber vuelto al tiempo de las vacas gordas del Barón, se empeñó en arrastrarme al bohío de Estanislao López, donde se disponía a cumplir en toda forma, mediante propina adecuada, su promesa de



hacerme conocer los cantos medicinales y rituales de los indios, dejándome tomar su versión gráfica.

El bohío de Estanislao, o bujío (ambas formas son de uso corriente en las crónicas de los primeros historiadores de la conquista, quienes las tomaron del idioma de los indios y de la parla vernácula del Istmo), presentaba los caracteres comunes a las viviendas de los cunas. El techo era de dos aguas y no circular como el de los guaymíes. Sobre una varazón de caña-brava, asentábanse capas espesas de hojas de palma. La residencia era de forma cuadrangular, con un espacio libre al centro destinado a la cocina, y alrededor de ésta, varios cuartos o divisiones formadas por entrepaños de caña-brava. El piso era de tierra y las paredes exteriores de *quincha* o caña-brava embarrada. En cada uno de esos cuartos de tres divisiones había una o dos hamacas colgadas. Nelson escogió como centro de operaciones un cuarto de dos hamacas. En una de ellas me instaló a mí, que venía debidamente preparado con recado de escribir y papel pautado, y en la otra se instaló él. Servía de intérprete López, el amo de casa, a quien le pregunté el porqué de aquella pantomima. Nelson-Palioquiña contestó que el *inatuledi* no puede desempeñar decorosamente su ministerio sino acostado en una hamaca. Es una ritualidad indispensable y a ella tuve que someterme.

Enseguida comenzó Palioquiña a emitir unos como bramidos que no parecían originarse en laringe humana; sonaban como si alguien estuviera apretándole el gaznate. Desconcertado, volví a preguntar el porqué,

pero Palioquiña estaba ya poseído del espíritu divino y no atendía a razones. Los bramidos continuaban espantosos y formidables y el intérprete López, de su propia cuenta, me explicó entonces que el cantor buscaba la colocación apropiada de su voz antes de dar comienzo a la canción, es decir que por el momento vocalizaba. Por fin encontró Palioquiña un timbre de voz especial, nunca antes escuchado por mí, que tenía del gruñido de los puercos y del bramido de los toros a la vez. Sobre ese extraño metal de voz, entonó un salmo medicinal que comenzaba: « Emi ina aminae ».

Palioquiña cantó la primera vez todo el salmo de corrido para que yo recibiera la impresión de conjunto antes de detallarlo frase por frase. Pero cuando comenzó el trabajo de detalle y de grafía musical, fuerza me fue renunciar a mi empeño. No había forma de que Palioquiña repitiera una sola frase una sola vez del mismo modo. Era tal y tan esencial la diferencia de esas repeticiones que tras varios ensayos infructuosos decidí posponer esa parte del trabajo para mi segundo viaje a la Intendencia, cuando me prometía traer un dictáfono o fonógrafo de cilindros para impresionar mecánicamente los cantares de *inatuledis* y *kantules*.

Para no perder tiempo, Palioquiña trazó entonces en una hoja de papel la pictografía de ese mismo canto que me resultaba de imposible transcripción musical y literaria, pues no solamente las notas sino también las palabras del canto variaban a cada repetición. Entrego a la publicidad y sin comentarios este espécimen de la habilidad artística del cantor.



Pictografía del Dr. Nelson. Léase de derecha a izquierda partiendo de la extremidad inferior derecha y luego de izquierda a derecha la línea superior.



Había terminado con Palioquiña por esa vez y lo despaché entregándole una propina. Dirigime enseguida al bohío del *kantule* de Narganá que responde al nombre de Kantulbipi, padre de Rubén Pérez, el secretario rebelde del rebelde Nele que tanto menciona Nordenskjöld en el volumen séptimo de sus Estudios de etnografía. Kantulbipi es un hombre anciano, ya sin energías y de voz cascada. Sospechando que se repetiría con él la escena de Palioquiña, renuncié al experimento y resolví citarlo también para mi segundo viaje a San Blas. Se me habló entonces de otro músico de nombre Padilla que vivía en Narganá, se distinguía por su habilidad en la música instrumental y poseía gran cantidad de instrumentos musicales.

Con la ayuda de Sanguillén, uno de los policías coloniales de la isla, me fue fácil localizarlo y darle cita para esa noche en el comedor del *Panquiaco*, donde esperaba oírlo tocar y comprarle algún instrumental. Antes de pasar adelante, conviene explicar lo que son los *kantules* de San Blas. Ciertos autores escriben *kamtules* y otros, como Pinard, *kamoturo*. Letra de más o de menos, es en el fondo la misma cosa. En la gerarquía social y política de los indios cunas los funcionarios principales de la tribu son: el *saila* o jefe, el *nele* o mago, el *inatuledi* o curandero y el *kantule* o músico oficial, al cual se agrega el *kansueti* o músico auxiliar del *kantule*. Explica el Padre Gassó en su « Catecismo en lengua cuna » que la voz *kamtule* es un compuesto de *kamu* (flauta) y *tule* (persona india), y significa tocador de flauta, flautista. Pero ocurre que el *kantule* moderno tiene menos que hacer con las flautas que con su propia voz, y esa palabra designa hoy principalmente, en virtud de una especie de sinécdoque, al cantor de las ceremonias públicas y privadas de la tribu,

quien no por eso abandona el uso de la flauta *kamu*.

Mientras tanto adquiría de Padilla y trasladaba a mi cuartel general del *Panquiaco* un sonajero de calabaza relleno de semillas secas, de esos que en Panamá se nombran *maracas*, voz que Mr. Krieger, el Jefe de la Division de etnología del Museo Nacional de los Estados Unidos cree derivada de la palabra *arawak* y que es de origen netamente guaraní. La voz *guáchara*, cuya fonética denota asimismo origen indígena, se usa también en Panamá para designar esos sonajeros, en igual sentido que la voz *güiro* en Cuba.



Tortuga de balsa.

Padilla, cuyo nombre indígena nunca pude saber, me cedió también en venta una flauta vertical de las llamadas *kamu*, la misma que empuñada por la mano izquierda y con el sonajero en la derecha, constituye todo el bagaje instrumental del *kantule* en las ceremonias nupciales y otras festividades domésticas. Mac Curdy considera en sus « Antigüedades chiricanas » que el personaje con una flauta en la izquierda y el sonajero en la derecha, representación plástica frecuente en la orfebrería de los *guaymíes*, corresponde a alguna deidad de la mitología indígena. Sus razones, que no discuto, tendrá mi docto amigo para darle a esta representación un sentido mitológico. Lo que no cabe poner en duda es que el *kantule* de nuestros días, en las festividades populares de los indios cunas, encarna la imagen de los tunjos chiricanos y les da, por lo menos, un sentido histórico evidente. Que el tipo del *kantule* desertó el Valle del Guaymí por el archipiélago de San Blas, es otra conclusión que se impone con igual evidencia.

Las calles de tierra, rectas y limpias, como si acabaran de ser barridas con esco-

ba; los bohíos contruidos en linea, como en una ciudad moderna; las hormas de tortuga talladas en balsa que pendian en gran número de las paredes exteriores de los bohíos; el aseo de éstos en su interior, donde un grano de maíz no podría encontrarse por los suelos; la ausencia de animales domésticos que introdujeran desaseo en la vivienda, salvo algún perico totémico o alguna tortuga inofensiva, fueron detalles que se impusieron a mi consideración en este primer recorrido de las dos islas gemelas.

Los indios, limpios y cuidadosos de su persona, exigentes en el aseo de sus bohíos y calles, como si renaciera entre ellos el antiguo culto de la diosa Hygia (1); celosos de sus costumbres y creencias; inteligentes y sagaces; dotados de una mitología, una ciencia y un arte propios que les suministran los elementos de vida moral, intelectual y estética indispensables para realizar su destino en la tierra... porqué no habrían de ser buenos y leales ciudadanos de la República si se empleara para con ellos métodos eficaces y pacíficos de penetración, educación y persuasión? A medida que caminaba recibiendo en el rostro la brisa refrescante del mar que despeinaba las palmeras, sentía henchirse mis pulmones de aire puro, saturado de oxígeno y de yodo, y ensancharse a la par mis aspiraciones de fraternidad nacional, a un paso apenas de la grande y noble confraternidad humana soñada por los filósofos, los poetas y últimamente hasta por los estadistas del mundo.

Tanto soñar despierto comunica a la larga cierto aire de misantropía que conviene evitar, y esa noche en la mesa tuve que combatir sin descanso aquellas tendencias a la ensoñación que hacen aparecer al hombre como un sér huraño y disociable. A media cena aparecieron en el puente del *Panquiaco* Manuel Padilla, *kantule* o músico oficial, y Olotibi, *kansueti* o músico auxiliar, puntuales a la cita convenida y provistos de sus

instrumentos de trabajo. Media hora después, la mesa de comer no solamente era desmantelada sino eliminada de cuajo en honor de los representantes y cultores del arte popular indígena.

Padilla y Olotibi toman posesión del local y en torno suyo se forma la rueda de indios y de panameños. Entre los indios había tres grupos bien definidos: 1° los panameños y panameñizantes, esto es los agentes de policía que devengan sueldo del presupuesto nacional, los que hablan español o tienen hijos internos en las escuelas públicas de Panamá, y los que hacen pública ostentación de su lealtad hacia la República, por interés o por simpatía; 2° los rebeldes *in partibus* o en potencia, es decir los que no tienen satrias ni funciones públicas en ninguna isla rebelde pero se someten a disgusto a las autoridades nacionales y creen todavía en el carácter mesiánico de Mr. Marsh; 3° los americanos o americanizantes que no hablan español sino inglés y suspiran por el regreso de Miss Cooper y Miss Purdy, dos misioneras adventistas, bautistas o de otra denominación sectaria protestante que por años sostuvieron una escuela en Narganá propagando entre los indios la Biblia sin comentarios, enseñándoles el idioma inglés, el culto de las banderas extranjeras y enviando a los niños cunas a las escuelas del exterior, en general, a expensas de la misión. Esos indios no son partidarios ni simpatizadores de la República de Panamá.

Entre los panameños había dos grupos igualmente bien definidos: primero, los que están por el régimen colonial del terror y abominan de los procedimientos suaves y diplomáticos; segundo, los que no comprenden la civilización de los indígenas y su incorporación efectiva a la ciudadanía panameña sino por el método de la tolerancia, de la libertad de conciencia, de cultos, de costumbres y hasta de idioma. En este último número me contaba yo.

En presencia de ese auditorio heterogéneo, dieron comienzo Padilla y Olotibi a sus

(1) Entre ellos, el dios de la salud es Churama.



demostraciones músico-literarias que mucho tenían del antiguo cantar de gesta.

Fue lástima que no hicieron oír esa noche la flauta *kamu* y la *maraca*, atributos específicos e históricos del *kantule*, como acabamos de ver. La flauta *kamu*, principalmente, tenía grandes atractivos para mí, tanto por la manera original de producirse en ella el sonido musical, como por el doble uso de flauta y trompeta de que es susceptible y la doble sonoridad que puede producir; pero me consolé de esta decepción cuando los menestrales cunas comenzaron a ejecutar su repertorio.

Inició Padilla el concierto con un solo de *tolo*, y de *tolo* hembra, nada menos. No era otra cosa, en esencia, sino un pequeño *poema sinfónico*. Para no sentar plaza de incomunicativo, expliqué a mis vecinos, muy brevemente, que el poema sinfónico es un trozo de música pura, sin palabras, destinado a desarrollar por sus propios medios un plan o programa poético, histórico o de cualquier orden que no sea musical.

El instrumento que tocaba Padilla se componía de una caña hueca como de pulgada y media de diámetro, a la cual iba adherido, mediante un emplasto de cera negra en forma cónica, una pluma de *guaco* que funciona como boquilla y que presentaba analogía aparente con la doble caña del oboe o del fagot. Pero solo aparente, porque el sonido del instrumento era la antítesis del timbre acre del oboe; menos distaba del timbre apagado del fagot, y muy cerca estaba del sonido etéreo de la flauta dulce y de los tubos de órgano que llevan ese nombre.



Tolo macho y tolo hembra.

En la familia del *tolo*, como en la del mosquito transmisor de la fiebre amarilla, a la hembra corresponde toda la actividad agresiva. El *tolo* hembra despliega una variedad de sonidos y una flexibilidad de mecanismo que contrasta con la pobreza de recursos del *tolo* macho. En éste, el agujero único practicado en el tubo, el calibre mayor

de la caña, la cortedad de la pluma de ave que hace de boquilla, y hasta el carácter majestuoso y digno que en la mentalidad india va asociado al sexo masculino, lo reducen a la emisión de dos notas graves, especie de pedales armónicos o bordones. Olotibi no se dignó molestarse por este pobre representante del instrumental indígena y dejó a Padilla el cuidado de batirse solo con su cara mitad.

Era de ver como embocaba Padilla el *tolo* hembra sacando de su cuerpo cilíndrico sonidos suaves que abrazaban una extensión melódica superior a la octava. Buscaba con los dedos, puestos sobre los agujeros de la caña, efectos de *vibrato* como los que el violinista obtiene tremolando el dedo sobre la cuerda. Hacía inclinaciones de cabeza dejándose llevar del sentimiento de la melodía, a

la manera de ciertos *virtuosos* europeos que traducen sus emociones moviendo la cabeza o meciendo el cuerpo entero. La melodía instrumental aparecía ornamentada de frecuentes *mordentes* y cada uno de estos era subrayado por un gesto de cabeza del ejecutante. Las piezas se sucedían unas a otras. Tenían títulos de animales cuyos cantos el compositor, pretendía imitar, como el del pájaro *wala*, de imposible traducción; o cuyo recuerdo evocaba en alguna forma, como la guacamaya (*nalu*) y la gallina (*canir*). Era

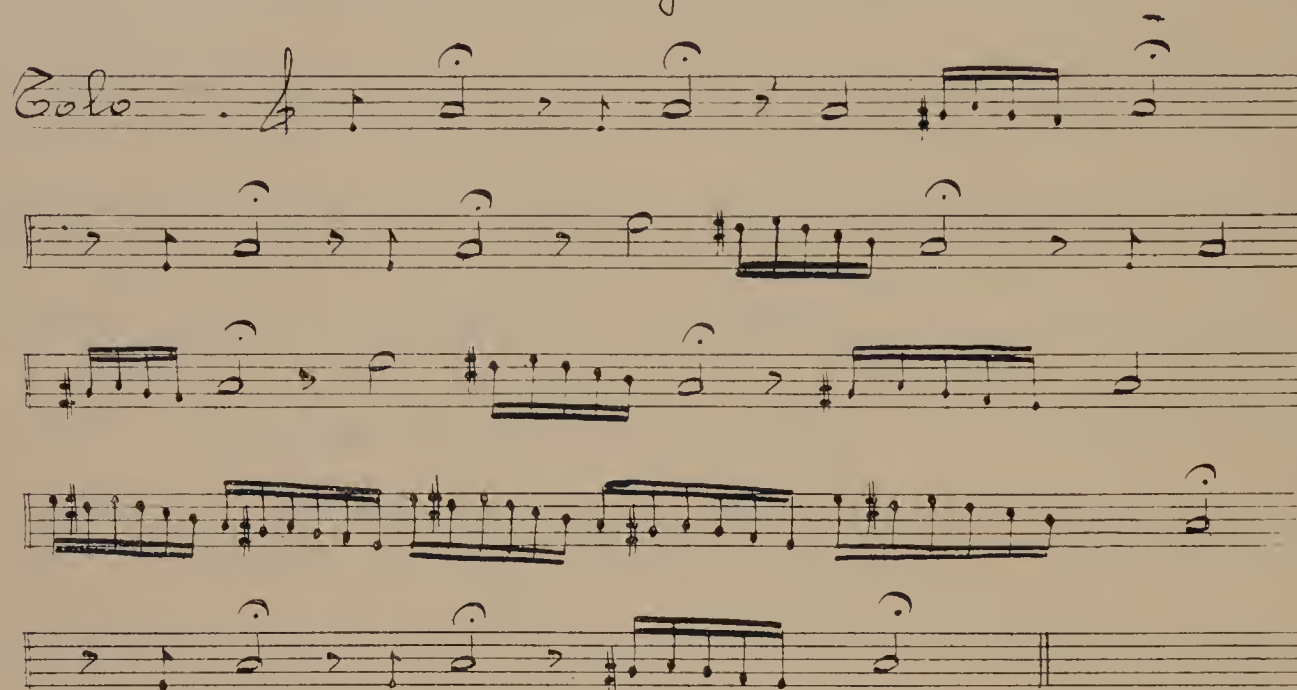


en esta acepción como los calificaba yo de poemas sinfónicos, por su carácter descriptivo y a pesar de su extraordinaria brevedad.

En el canto del pájaro *wala*, palabra cuya traducción al castellano no pude obtener, es de admirar sobre todo el empleo del procedimiento de concentración de los elementos

melódicos conocidos y practicados en el arte de la composición musical, principalmente en el trabajo del desarrollo temático. Los dos elementos melódicos que se exponen por separado al comienzo de la melodía, van acercándose más y más uno a otro hasta fundirse en un solo ornamento o melisma decorativo.

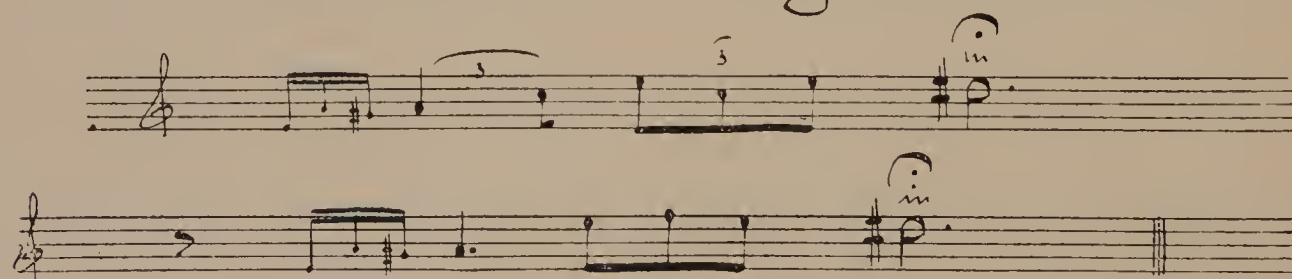
### *Canto del pajaro wala.*



### *Nalu. Sobre el quacamayo.*



### *Canir Sobre la gallina.*



Olotibi se cansaba de estar ocioso. Padilla se condolió de él invitándolo a ejecutar un duo de *suarra purrui* o *kamu purrui*, que lo mismo es. *Suarra* es el segundo nombre que suele darse a la larga flauta *kamu*, ya descrita arriba, pero *suarra* o *kamu* a secas. Agregando a cualquiera de ellas la palabra *purrui*, designaremos otro instrumento que por su forma y modo de tocarse tuvo el dón de abrirme de golpe la puerta de un nuevo mundo de sugerencias mitológicas. Era la flauta de Pan rediviva, y las ninfas y los faunos, Baco y Sileno se agolpaban instantáneamente a mi memoria. La legendaria flauta del dios pagano tiene sin embargo una ligera diferencia con el *kamu purrui* de los indios cunas. Las siete cañas que unidas unas a otras formaban la flauta de Pan propiamente dicha, están divididas en el *kamu purrui* en dos cuerpos o secciones de cuatro y de tres cañas respectivamente, ligados entre sí por medio de una cuerda que el ejecutante pasa alrededor del cuello y de la cual penden sobre el pecho las dos secciones del instrumento para mayor comodidad del flautista. Y no es esa la única diferencia. Hay otra muy importante que olvidé poner de relieve cuando Padilla y Olotibi presentaron la primera pareja instrumental: el *toló* y su hembra.

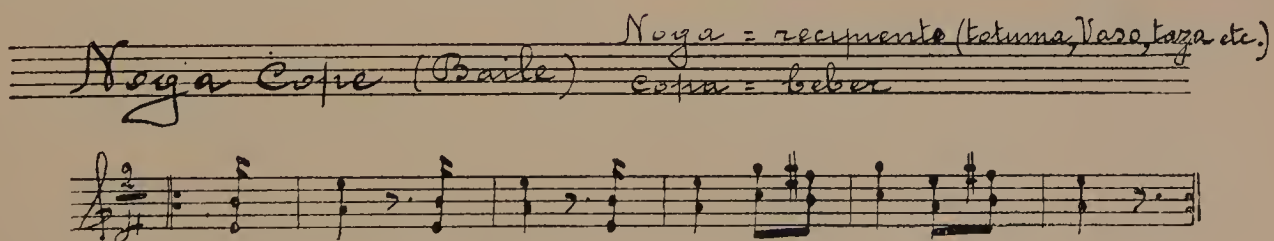
« Ahora » — observaba yo — « notarán Vds. el empeño de los cunas en aplicar a todas sus obras el principio universal de la dualidad. En esto su filosofía naturista es común a toda la región americana. El sol y la luna son esposos en el cielo; el hombre y la mujer en la tierra. En todas las formas de la vida animal veían ellos prevalecer uno u otro principio. A imagen de la obra divina, ellos rinden culto en sus creaciones a la coexistencia del principio masculino y del femenino, fuente y ley de la vida. Todos sus instrumentos se hacen y se ejecutan a

pares: el *toló*, el *kamu* y el *kamu purrui*. Este último presenta el caso de un matrimonio ideal en que los dos cónyuges se auxilian mutuamente y por igual. Más que esposos, parecen dos hermanos siameses, pues ninguno de los cónyuges es capaz de hacer nada sin el otro. Se dividen la melodía por partes iguales, alternándose los dos instrumentos en su ejecución. »

Con este preámbulo, la concurrencia se estimaba suficientemente ilustrada y la pareja de músicos procedía a tocar *noga cope*, de *noga* (recipiente o totuma) y *cope* (beber) que podría traducirse libremente por melodía báquica o, mejor dicho, danza báquica. La última expresión es más exacta porque aquí los kantules no se limitan a tocar la melodía ni los oyentes a oirla, sino que unos y otros la bailan en sus fiestas como la bailaron Padilla y Olotibi a bordo del *Panquiaco*, con gran regocijo de todos los circunstantes.

« Cada instrumento es *diafónico* », hacia yo observar también; pero la gente no entendía y me avine a explicarles que cada instrumento producía dos sonidos a la vez, en vez de uno. ¿ Cómo hacían los músicos para ejecutar esa diafonía en quintas? Muy fácilmente, me explicaron: disponiendo en doble hilera los carrizos del instrumento, lo cual se hace posible gracias a la flexibilidad de la cuerda y del amarre, yuxtaponiéndolos de dos en dos. El aire que se escapa de la boca del operador penetra así en ambos carrizos y produce la diafonía.

Si *Noga cope*, el trozo tocado y bailado por Padilla y Olotibi, tuviera que transcribirse en partitura, aparecería aquí de muy distinta manera. Esa transcripción, sin embargo, no dejaría comprender claramente la línea melódica. Supondría, además, cier-



tos vacíos y desigualdades que no corresponden en absoluto a la tersura e igualdad de la ejecución. Escuchando ésta, nadie diría que son dos instrumentos en vez de uno los encargados de exponer la frase musical. Por tanto, la notación con que la transcribí y que corresponde perfectamente al efecto auditivo, fue la siguiente:

— « Nadie sospecharía », añadí, « que este motivo insignificante, expresado en el lenguaje diafónico del *kamu purruí*, envuelve nada menos que la negación práctica del principio fundamental en que se apoya la llamada ciencia de los armonistas: la prohibición de producir quintas justas consecutivas ».

El artillero Biebarach aguzó aquí el oído, como si algo directamente le atañera.

« — Por si algo les falta todavía a los señores tratadistas de armonía para acabar de desacreditar sus pseudo principios y reglas inviolables, aquí tienen Vds. el brote espontáneo de un pueblo primitivo que se vale de la quinta como de la consonancia más perfecta, después de la octava, y como la única que permite, después de esta última, una duplicación exacta de la línea melódica sin afectar en nada sus caracteres propios. »

— Los oyentes se miraban sin comprender.

« — Ya los sonidos armónicos de ciertos registros del órgano debían haber hecho comprender esta verdad a esos señores

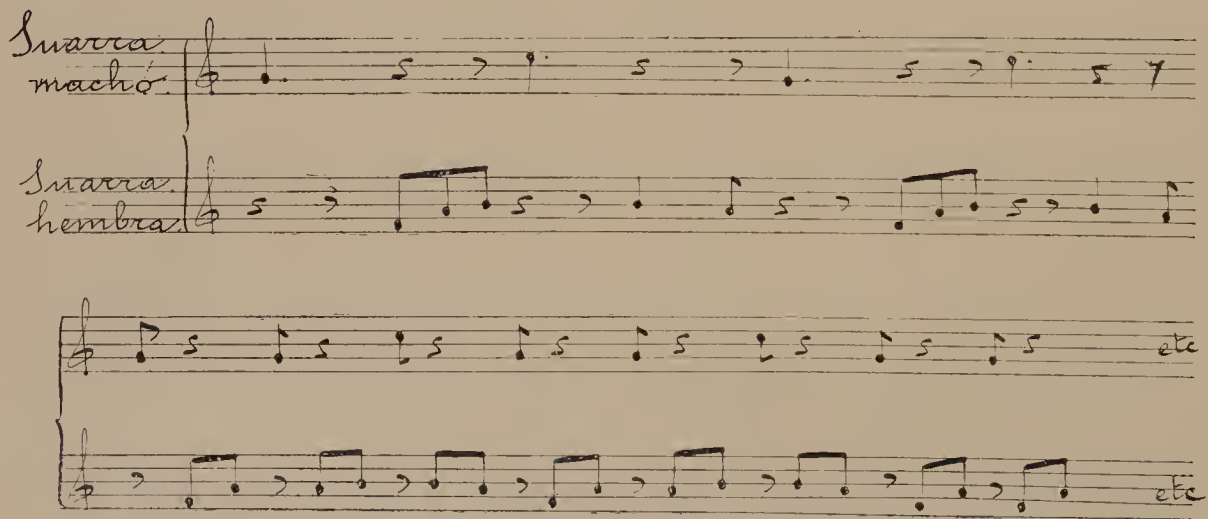
armonistas; pero como se trataba de una creación artificial del hombre occidental, civilizado, ellos se defendían imputando ese fenómeno a consideraciones puramente acústicas sin relación con el gusto ni con la estética del arte práctico. Ahora no hay esa excusa, y ya pueden ver qué otras reglas inventan para sustituir esas viejas y desacreditadas en que ni ellos mismos creen ».

El comedor del *Panquiaco* se había transformado en el aula de un Conservatorio de música, sección de armonía teórica y práctica.

Padilla y Olotibi abandonaron momentáneamente sus flautas de Pan para empuñar la pareja del *suarra suiti*. Eran flautas verticales semejantes al *kamu*, pero de dimensiones más pequeñas. En ellas ejecutaron otro trozo de música descriptiva llamado *salu*, por el nombre de un pájaro cuyo apelativo español tampoco pude obtener.

Es un diálogo entre el *suarra* macho y la *suarra* hembra. La filosofía indígena se revela nuevamente haciendo hablar al instrumento macho mucho menos que a la hembra, como en el caso del *toló*. El *suarra* macho, como el *toló* macho, apenas emite dos sonidos que desempeñan lo que nuestro sistema tonal de occidente denomina la función tónica y la dominante. El macho habla poco, pero habla bien.

La transcripción del salu en partitura sería ésta :





Pero la impresión que se recibe al oír este diálogo entre dos instrumentos de timbre idéntico, tal como lo ejecutaron aquella noche Padilla y Olotibi, es muy otra. Cerrando los ojos, nadie hubiera podido decir donde terminaba el *suarra* macho y donde comenzaba la hembra. La transcripción más fiel sería, pues, ésta que adopté en mi libreta de apuntes:

dejar por fuera la figuración mímica de este teatro indígena embrionario. La rapidez con que los indios declamaban las frases sueltas de su poema, después de ejecutar en la *suarra* los motivos rápidos de la melodía diafónica, era para todos causa de sorpresa y admiración. Estas se acrecentaban con las incidencias variadas de la acción mímica, que tan pronto hacía caer al suelo al cazador

*Salu (Pájaro)*

*Suarra sniti*      *Cantule y Kansueti.*  
*Padilla y Olotibi.*

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It begins with a series of eighth notes, followed by a series of quarter notes, and ends with a double bar line. The notes are mostly eighth and quarter notes, with some rests. The melody is simple and rhythmic.

Tras un ligero descanso, Padilla y Olotibi volvieron a sus flautas de Pan y comenzaron a tocar en ellas, a recitar y a mimar el *us soedi*, que en buen romance significa la caza del conejo. En esta pieza los músicos — rapsodos echaron el resto, como suele decirse. La ejecución instrumental, como la del *noga cope* descrita arriba, es diafónica y alternada, repartiéndose las quintas por partes iguales el *kantule* y el *kansueti*; pero la caza del conejo tiene, además, una parte recitada y otra parte mimada que reproducen las peripecias de la acción cinegética por ella descrita.

herido como inducía a su compañero a compadecerlo, curarlo y consolarlo, sin que en ningún momento y cualquiera que fuese la posición de los actores, se interrumpiera la regularidad de la recitación hablada ni de la ejecución instrumental. (V. mús. p. 28.)

Transcribí lo que oía, indicando el diálogo de los dos cazadores en caracteres comunes que alternaban con la notación musical del *kamu purruí*; pero tuve que

La acción musical, literaria y dramática de la cacería, se desarrolla durante horas enteras, provocando grandes risotadas las ocurrencias improvisadas de los actores, particularmente las lamentaciones del cazador herido, personaje de comedia del tipo llamado *vividor* que se finge herido para suscitar los buenos sentimientos de su compañero, hacerse compadecer por éste y sacar todo el provecho de la cacería sin ninguno de sus peligros e incomodidades; pero en la imposibilidad de obtener una transcrip-

*Suarra purru.* *Ms Soedi (Caza del Conejo)* *cantule y Padilla*  
*consuetu y Olotibi:)*

I: Cacemos el conejo 2: Bueno: I: Vámonos pues al monte

II: Humphum I: ¿Qué hubo del conejo? I: Está en la cueva I: Sácalo de la cueva

2: Ven a cyndame I: Sum hum, hum 2: ay, ay. I: Le pegué al conejo

2: No, que fue a mi I: Cuanto lo siento 2: Bueno: 1: Te duele mucho 2: me estoy muriendo etc.

ción total, me contenté con la breve muestra que precede.

Habiendo pospuesto para mi segunda excursión a las islas el acopio de los ejemplos de música vocal de los cunas, dime por muy satisfecho con las transcripciones puramente instrumentales que había tomado en este viaje, y después de distribuir unas cuantas monedas que fueron muy bien acogidas por Padilla y Olotibi, licencié esa noche a toda la concurrencia y me retiré al camarote a leer, a pensar, a soñar!

La juventud india educada en Panamá sostiene en las dos islas sendos clubs o centros que fomentan la sociabilidad y el progreso. En toda comunidad humana coexisten dos tendencias opuestas que por su acción encontrada contribuyen a mantener en equilibrio las fuerzas sociales: la progresista y la tradicionalista. En la economía de San Blas, los jóvenes indios que han cursado en la Escuela de Artes y Oficios o en el Instituto Nacional de Panamá representan la primera tendencia; para ellos el *toló* y el *kamu*, el *suarra purru* y el *suarra suiti*, el *tete* y el *naa*, nada valen al lado del gramófono, y tienen razón desde su punto de vista. Para ellos el *yancuilet*, el *asalecuilet* y otros *cuilets* de las islas, no pueden resistir comparación con el *fox-trot*, el *danzón* cubano, ni siquiera con el *tamborito* panameño, que ya

ellos saben bailar; y vuelven a tener razón, según su criterio. Tampoco cederían una pinta de ron, de coñac o de *seco* por veinte tinajas de chicha mascada. Es la ley de la juventud: marchar hacia arriba y hacia adelante, crecer y florecer!

Para contrarrestar estas tendencias, que solas podrían engendrar peligros para la comunidad, hay otras que se encargan de resistirles y de conservar la experiencia y los tesoros acumulados por las generaciones que nos han precedido en la vida. Ellas preservan la historia de los pueblos, sus tradiciones y sus características, defienden el saber adquirido, la riqueza acumulada y transmiten ese legado a las generaciones venideras como base de la sabiduría y de la riqueza futura. Su utilidad es manifiesta y los jóvenes deberían tenerlo muy en cuenta para que las dos tendencias se hostilizaran lo menos posible en beneficio de la comunidad.

Yo comparaba esas dos energías opuestas a las que gobiernan y aseguran la nutrición de los organismos. La energía o corriente vital que viene de fuera; la que el sol y las lluvias imparten a la vida vegetal y animal; la que ejercen los libros y las enseñanzas sobre el espíritu del hombre; la de las civilizaciones extranjeras sobre las costumbres nacionales, etc...; son influencias externas



que obran en determinada dirección y favorecen el progreso de los individuos y de las naciones. Pero al lado de ésta, hay otra corriente de energías que irradia en sentido inverso, de adentro hacia afuera, del centro a la periferia. Es la obra de la madre tierra que en su inmenso laboratorio fabrica los jugos vitales, las sustancias esenciales que perpetúan el devenir de las plantas y de los seres animados. Es la personalidad propia de los hombres, las razas y los pueblos; es su yo soberano que se afirma en frente de las fuerzas externas y lo preserva de desaparecer por absorción.

Esta última era la función que yo asignaba en el proceso de la evolución social a los depositarios de las tradiciones nacionales, regionales o de tribu, esto es del saber popular. Esa función no se opone al progreso simplemente lo restringe haciéndole sentir que él no es lo único en el mundo, donde también hay lugar para actividades, ideales y fuerzas no menos legítimos y poderosos.

Penetrado de esa convicción, me afané ese día por reunir a los representantes más autorizados de ambas tendencias. Yo no llevaba carácter público, mandato ni delegación de ningún poder del Estado para proceder en esa forma. Actué por mi propia y soberana voluntad, inspirado en el bien general y cediendo a una irresistible vocación. La reunión se efectuó en el Club de Narganá. Quise codearme con aquellos compatriotas de otra raza, de otra lengua y de otras creencias; oír directamente sus quejas, si las tenían, y palpar sus aspiraciones. Allí estaban Charles Robinson, *saila* de Narganá y Agente de Policía Colonial del Gobierno de Panamá; Alesio Iglesias, hermano del infortunado Claudio Iglesias, otro *saila* que pagó con la vida su lealtad al Gobierno de la República, y muchos otros indios, ancianos y jóvenes. Samuel Morris servía de intérprete y en mi nombre expuso los buenos sentimientos que me animaban hacia ellos, mi compatriotas y hermanos. Hubo entonces un movimiento

de sorpresa entre los indios; no estaban acostumbrados a tratamientos de esa clase.

« — Hay entre vosotros mismos », seguí diciéndoles por mediación de Morris, « un mal entendido que conviene cuanto antes despejar. Los jóvenes de las islas se quejan de que los ancianos son poco comunicativos, que rehuyen enseñarles las tradiciones, los cantos, la mitología de la tribu, alegando que no tienen todavía la edad suficiente y que si se les comunicaran estos secretos antes de llegar a viejos, los jóvenes no tardarían en morir. Los viejos se quejan a su vez de que los jóvenes no les demuestran el respeto debido sino que por el contrario no pierden ocasión de hacer mofa de ellos y de todas sus cosas. Esta situación es inconveniente. Yo me permitiría aconsejarles a unos y otros un poco de tolerancia y buena voluntad para que convivan mejor. »

« Los ancianos que se niegan a transmitir sus conocimientos a los jóvenes, no se dan cuenta del daño moral que sin quererlo le están causando a su tribu y a su raza. Ellos son los depositarios de los secretos, de la mitología, de las leyendas y de la historia de los cunas. Pero como ignoran la escritura, no tienen manera de hacer llegar esos hechos a conocimiento del mundo exterior y acarrearle de ese modo honor y prestigio a sus heroes y a sus prohombres. Los jóvenes por su parte, desestimando la importancia social de sus tradiciones y la elevada función que incumbe a los ancianos de su tribu, hacen cada vez más difícil, con sus burlas, la comunicación entre unos y otros y retardan inútilmente la fijación por escrito de los elementos históricos, mitológicos y de todo orden que constituyen el acervo de la actual civilización cuna. »

« Esta civilización es importante, a juzgar por lo poco que de ella se ve y se sabe, y nosotros los panameños queremos conocerla a fondo para nuestra propia satisfacción, porque hace parte del patrimonio nacional; queremos que los ancianos y los jóvenes de las islas y del continente



no sigan confiando esos datos a la memoria, que es frágil, y que a cada generación que pasa no se pierda ni se olvide una buena parte de ellos; queremos, además, que se haga el inventario de la sabiduría cuna para que ancianos y jóvenes puedan establecer una comparación entre lo que ella es y lo que es la sabiduría del resto de la República y la de los otros pueblos de la tierra que las escuelas y colegios de la nación imparten por igual a toda la población escolar. »

Robinson recordó con cierta amargura que en otras ocasiones la República había adoptado una política destructiva de las tradiciones y los objetos del culto indígena y expresó satisfacción y gratitud por las palabras inesperadas que acababa de escuchar.

No se quedó atrás Alesio Iglesias, quien agregó que los indios todos, jóvenes y viejos, no tardarían en ponerse en contacto siguiendo mis exhortaciones.

Un indígena cuyo nombre no pude saber deploró los atentados contra los usos, costumbres y tradiciones que se habían recordado allí esa tarde; pero hizo presente que cuando aquello se hacía, se abrían también en San Blas las primeras escuelas, llegaban allá los primeros vapores y otros elementos de progreso y se creaban en Panamá las primeras becas oficiales para indígenas. Por lo visto, los cunas llevan bien su contabilidad política y moral.

Del resultado práctico de esta reunión nunca más volví a saber; pero su efecto en aquellos momentos fue considerable.

La tarde caía cuando la asamblea se desbandaba.

Aquella era mi última noche en Narganá. Desde lejos el local del Club aparecía tachonado de luminarias. Festones de bombillos multicolores surcaban el espacio en todas direcciones y descendían por los horcones exteriores que sustentaban el cuadro de la

casa. Hojas de palma en profusión. Telas estampadas con los colores de la bandera nacional decoraban las paredes, vestían las barandas, daban vueltas a los horcones y colgaban del techo en forma de gallardetes. El gramófono llamaba a las gentes con sonoridades metálicas y nasales, y todo Narganá se aprestaba a hacer acto de presencia en el torneo de civilidad y cultura organizado esa noche por la juventud indígena en honor de los huéspedes de la Isla. Puente de por medio, el Club del Corazón-de-Jesús rivalizaba con su vecino en luces, sonidos y ornamentos y le disputaba palmo a palmo visitantes y parejas.

Cuando las luces se apagaron, los ruidos cesaron y las sombras y el silencio cayeron como sudarios sobre las islas gemelas, uno de mis compañeros de viaje, y de los más importantes, en cuya mirada se leían los estragos de un profundo drama interno, me llamó aparte y en la quietud de la noche me hizo esta confesión laica, digna de ponerle fin a este capítulo:

« Amigo mío; en mi aparente tranquilidad hay una agitación que me devora y no me deja discurrir con lucidez. Perdóneme si divago o desvarío. Todas las imágenes que se forman en mi cerebro son interrumpidas por una visión interna, casi una obsesión, que no puedo evitar ni dominar. Recuerda Vd. la audición de los *kantules* en el comedor del *Panquiaco* ? Pues bien, una hija de las islas, una india cuna que lleva incrustado en sus ojos de misterio el pasado trágico de su tribu, me miró varias veces durante el concierto con la misma dulzura y profundidad, se lo aseguro a Vd., que debieron de llevar las primeras miradas de Fulvia para Balboa. Esa noche al retirarme apagué la luz, entorné los ojos y apelé al sueño en demanda de olvido y apaciguamiento. Pero el sueño no acudió a mi llamado sino con intermitencias y sobresaltos que hacían mil veces preferible la vigilia. Al rayar del alba, me escapé bruscamente de mi lecho de Procusto, que en eso se había convertido la humilde litera

del *Panquiaco*, y empecé a recorrer la isla a grandes zancadas, solo y desesperado, tratando de hallar en el ejercicio corporal y en el rocío fresco de la mañana el equilibrio del espíritu que me negaban a porfía la meditación y la voluntad. »

« La caminata matinal calmó mis nervios y aguzó mi sensibilidad afectiva, inspirándome un profundo amor de la naturaleza y de los seres animados, como el que Vd. predica ..... cómo me acordé de Vd.! Los bohíos dormidos y silenciosos, las palmeras que se sacudían y desperezaban con las primeras brisas del golfo, las canoas desiertas, cuyos flancos golpeaba la ola al crecer la marea, las aves cuyo vuelo rasgaba el cielo en esa hora de beatísima quietud, los cangrejos viscosos que salían de los hoyos abiertos en el arenal de la playa, todo despedía efluvios de una dulce y envolvente poesía, todo me hablaba el lenguaje cariñoso de las almas amigas, y una onda de intenso panteísmo circulaba activamente en torno de mi personalidad, subyugándola y embargándola. Pero esta noche, cuando nuestro grupo penetraba al local festonado y embanderado, los ojos de Fulvia rediviva, causantes de los trastornos de la víspera,

reverberaron en la semi-obscuridad como un par de cocuyos. Era fácil localizarlos en un grupo apostado a pocos pasos de allí. No me sentí con fuerzas para resistir y como atraído por un imán, me encaminé solo al lugar del misterio y de la tentación. Fulvia, como he querido llamarla sin detenerme a averiguar su verdadero nombre, estaba allí esperándome, inmóvil y silenciosa, dulce y profunda en su mirar, y tan segura de su poder magnético como si lo recibiera de manos de la fatalidad. »

« — Regrese al Club », me dijo, « que el baile es en honor de Vds. y van a sentirse desairados los organizadores. »

« — Es verdad repliqué. »

« Pero antes estuve un largo trecho mirando aquellos ojos inescrutables, como si quisiera hartarme de ellos. El hechizo había hecho su obra, amigo Garay, en forma tal que contrarrestarlo fue vano empeño. »

« — Yo aparecía a ratos en el salón del Club para perderme enseguida en la penumbra circundante. Bailaba maquinalmente con las muchachas indias, tratando de olvidar y distraerme, pero mi pensamiento no



Población indígena



estaba conmigo; se había quedado cerca de allí, cercenado de mi cuerpo y de mi voluntad... Por fin nadie me vió reaparecer, y no me pregunte lo que pasó. Toda mi alma desbordaba por el dombo de la bóveda estrellada, presa de un supremo acceso panteístico y arrastraba a la Amiga predilecta en su divino vuelo sideral. No viajábamos en el barco del sol ni de la luna, como los espíritus de las pictografías cunas comentadas por el Barón Nordenskjöld; pero parodiando el lindo tropo indígena, puedo decir que nuestra pareja embarcada en

alguna estrella de las muchas que parpadeaban esa noche a través del infinito! »

La expresión de beatitud seráfica que presentaba en esos momentos el rostro de mi inesperado penitente, me llevó de instinto a esbozar con la diestra un gesto simbólico que pronto reprimí para no usurpar ajenas atribuciones; pero, a la verdad, mi confidente merecía la plena absolución y me dolió carecer de poder para otorgársela.



# CHIRIQUI



— Haló, Haló!

— Quien habla?

— De la Policía, del parte del Comandante Arango, que esta noche a las 9 sale el *Panquiaco* del muelle de Balboa para Puerto Armuelles y hay que ser puntual.

— Entendido.

La comitiva oficial encargada de inspeccionar y recibir los trabajos del muelle de Puerto-Armuelles (punto terminal del nuevo ferrocarril que comunica a David con la admirable bahía de Charco Azul) embarcaba a las nueve de la noche con el Secretario de Gobierno y Justicia a la cabeza.

En mi carácter de Agregado folklórico — cargo que no reconoce la Ley panameña pero que por ser honorario tiene tanto derecho de existir como otros de orden diplomático que están en su mismo caso — no quise hacerme esperar y fui puntual a la cita.

El cambio de decoración era esta vez completo. Los dos únicos camarotes del *Panquiaco* no alcanzaban a albergar la gente, y quedaron reservados para la comitiva oficial. El Comandante de Policía, Coronel Ricardo Arango J., galantemente contravino esa disposición cediéndome su litera y durmiendo todas las noches en catre de campaña a la intemperie. Los Estados Mayores de la Secretaría de Gobierno

y Justicia y de la de Agricultura y Obras Públicas traían tal cargamento de provisiones de boca que aparecía a mis ojos como si el viaje a San Blas simbolizara el tiempo de las vacas flacas, en comparación con el viaje actual que representaba el tiempo de las vacas gordas.

Iba a recorrer parte de la Provincia de Chiriquí; mejor dicho, iba a vivir en su propio ambiente mis lecturas sobre esa región de nuestra República, asiento que fue de una asombrosa civilización pre-colombina: la de los guaymíes; iba a estudiar a la ligera ese centro de tradiciones y actividades que datan, las unas, de la época colonial española; las otras, del régimen colombiano, y que son todas mezclas interesantes de elementos étnicos peninsulares y de elementos americanos autóctonos.

La revelación de la antigua cultura guaymí, de esa raza que puebla todavía las sierras chiricanas, data apenas de mediados del siglo pasado. Exploradores chiricanos y centro-americanos fueron los primeros que involuntariamente contribuyeron a aumentar nuestros conocimientos acerca del habitante primitivo de la América Central. No los guió a ello ningún fin científico, histórico ni cultural. Los guiaba la ambición de dinero, el afán de descubrir el antiguo mineral de la Estrella que tan pronto se decía ubicado en Cañas Gordas como en otros lugares de la Provincia. Las exploraciones atraieron pronto la atención de los



extranjeros y quizás avivaron en ellos la sed de riqueza. Los periódicos y las revistas de Europa y Norte-América comenzaron a publicar descripciones de esa región y de los trabajos que en ella se hacían. La mina de la Estrella no aparecía por ninguna parte, pero otras muchas minas habían surgido en su lugar: la exhumación de los sepulcros indios había puesto en descubierto una cantidad enorme de tesoros de alto valor intrínseco, histórico, arqueológico y etnográfico. Los descubridores obtenían provechos pecuniarios de mucha consideración vendiendo al peso los objetos de oro que compradores ignorantes fundían después, destruyendo el documento histórico y la obra de arte del orfebre indígena.

La alfarería, las esculturas en piedra, en una palabra, lo que no era oro inmediatamente comerciable, se destruía sin piedad. Los museos de arqueología y etnografía y los coleccionistas del mundo entero comenzaron a dar el grito de alarma y a entrar en comunicación con el nuevo centro de investigaciones, ora enviando agentes al teatro mismo de los acontecimientos, ora estableciendo correspondencia con residentes del lugar. Así fue como desde 1859 se publicaron los trabajos de Squier y Meagher en *Harper's Magazine*, de Merritt y Bateman en el *Boletín de la Sociedad Americana de Etnología*; los de Zeltner en 1866 (Notas sobre las sepulturas indias del departamento de Chiriquí, Estado de Panamá), y de Pinart sobre Bocas del Toro y el Valle de Miranda en el *Boletín de la Sociedad Nacional de Geografía de París*, 1885.

Sobre estos tópicos, principalmente, rodaron mis conversaciones con los compañeros de viaje. Algunos de estos habían tenido en otros tiempos negocios de *huaquería* (1) y recordaban esas cosas con interés. Tal era Don Antonio Anguizola, antiguo Gobernador de la Provincia y político de gran prestigio.

---

(1) Industria que consiste en explotar las *huacas*, nombre indígena de las sepulturas.

La sensibilidad de los pasajeros era puesta a prueba por los cazadores de tiburones que se divertían haciendo disparos de revólver desde la borda del buque y cuando menos se esperaba; pero nadie se quejaba: no había señoras a bordo.

El barco había avanzado hasta la altura de las Islas Paridas. Punta Mala con su oleaje siempre agitado no amenazaba sin embargo la felicidad del viaje. Pronto quedó atrás también la Isla de Muerto que traía a los viajeros el recuerdo de los casos de doble sentido a que daba lugar el nombre de la isla cuando se usaba en telegramas de negocios o de familia: « mañana llegaré Muerto » o « esperaré Muerto a tal hora »...

El *Panquiaco* puso proa a Puerto-Armuelles y no tardó mucho en avistarlo. Desde lejos el panorama de la bahía y de las obras del muelle nos impresionó favorablemente. Bastaba recordar la entrada al puerto de Pedregal, el largo estero que lo precede y al cual solo acceden vapores de un calado mínimo, para darse cuenta de los beneficios que traerá al comercio de Chiriquí, a sus habitantes y principalmente a los de la cabecera de la Provincia, la habilitación de Puerto-Armuelles al comercio marítimo exterior y la construcción del muelle de hormigón que los ingenieros oficiales iban a inspeccionar y a recibir de los contratistas.

Yo estaba bien enterado de las triquiñuelas de la política local y comprendía que más de un pasajero no veía todo aquello bajo otro prisma que el de la ganancia comercial atribuida a la Compañía contratista, con el dolor o el despecho con que la democracia suele mirar el bien ajeno o lo que reputa de tal.

Lo mismo ocurría con la United Fruit, otra Compañía que había tomado a la Nación en arriendo el muelle nuevo y grandes extensiones de territorio en la Provincia de Chiriquí. El solo nombre de esta

Compañía hacía arder en santa indignación el patriotismo de algunos pasajeros que veían en ella el símbolo de la absorción comercial, pero que no censuraban a los Gobiernos centro y sud-americanos por sus condescendencias y contemporizaciones con el capital extranjero.

O Panamá y las Repúblicas centro-americanas se resuelven a vivir sin la ayuda del capital de fuera, para lo cual solo tienen que imitar la política internacional de los indios del Chucunaque, o hacer frente de lleno a las contingencias de la civilización y abren las puertas al capital importado, pero reglamentándolo, controlándolo, impidiendo que cese de ser un bien para convertirse en un mal. Mientras nuestros países no se pongan a la altura de sus destinos; mientras pasen la vida de festín en festín y de queso en queso, como el ratón de la fábula, sin la conciencia clara del peligro y de la obligación, el capital extranjero se introducirá por todas las posiciones que encuentre desamparadas y tratará de sojuzgar, de dominar, de imponer y mandar. Ahora bien, del mal el menos. Entre cerrar el país al progreso, como quiso el Dr. Francia en el Paraguay, viviendo en el estancamiento y la incomunicación, y dar acceso al capital y a la iniciativa extranjera, descuidando la defensa inteligente de los intereses nacionales, todavía es preferible el último extremo, que siquiera fomenta el trabajo, la vida y la lucha. Lo que no acierto a explicarme todavía es el porqué de esta indeclinable alternativa; porqué ha de condenarse a Panamá, a Costa Rica, a Guatemala y a todos los países que tienen dentro de sus fronteras el árduo problema de las grandes « corporaciones » extranjeras, a no cumplir con el deber de elemental patriotismo que tienen de precaverse contra el abuso del capital, no dejándolo que tome una expansión inmoderada capaz de poner en jaque los intereses del Estado y la soberanía de la Nación?

A las autoridades oficiales, principalmente, corresponde esa vigilancia, y si fal-

tan a ella o son flojas en el desempeño de su cometido, ellas son responsables, mucho más que las Compañías extranjeras que no vienen a consolidar nuestra soberanía — aunque tampoco deben venir a destruirla — y pueden hasta cierto punto permitirse en el manejo de sus negocios lo que el Derecho romano llamaba el buen dolo, *dolus bonus*, la viveza natural que desarrolla el comerciante para sacar ventaja de la debilidad o inferioridad de la contraparte.

Si la opinión pública y el Gobierno de la Nación, — razonaba yo *ad absurdum* — toleraran, por ejemplo, el soborno directo o indirecto de sus agentes por las llamadas « corporaciones » extranjeras, a quienes aquéllos debían fiscalizar, es claro que las Compañías no volverían a reconocer más ley que su voluntad; pero un país donde semejante estado de cosas existiera, estaría ya corrompido hasta la medula y cuanto se hiciera por regenerarlo sería tiempo perdido.

Ya el *Panquiaco* arrimaba al espléndido muelle de hormigón y los pasajeros esperaban impacientes el momento de saltar a tierra cuando yo articulaba estas últimas palabras, escuchadas con relativa indiferencia. Viéndome en mora, fuí al camarote y me di gran prisa para alistarme y desembarcar.

Puerto-Armuelles tiene delante de sí un inmenso porvenir. Es hoy un lugar de jornaleros y de oficinistas. A la verdad, es casi un feudo de la Compañía Frutera, pues según entendí, el propio Gobierno Nacional todavía no tenía allí locales adecuados para hacer sentir en debida forma su potestad y jurisdicción. De Puerto-Armuelles a Concepción, la vía férrea solo atraviesa campos bananeros de la *United Fruit*. Hace muchos años que una Compañía de mormones norteamericanos construyó a su exclusivo costo un ferrocarril entre Progreso y Concepción cuyo trazado cruza a trechos la nueva vía y es todavía perfectamente reconocible.



Nuestra caravana llegó a Concepción, hizo en esta ciudad una corta parada y siguió rumbo a David en dos carros motores puestos a nuestra disposición por el Ferrocarril de Chiriquí, que es de propiedad de la Nación.

En David se disolvió la caravana. La comitiva oficial desarrolló su programa de acción y puse en ejecución el mío propio que comprendía la ascensión del cerro Pabón hasta llegar a las alturas de Soloi, donde impera el Gobernador indígena Sandalio Vejarano. Me ayudó eficazmente en este empeño el señor Contreras, Gobernador de Chiriquí; y el señor Jose R. Guizado, ingeniero jefe de esa sección de la Junta Central de Caminos, me facilitó la lancha a motor de gasolina que me condujo a Horconcitos y me trajo de allá.

Las etapas del viaje terrestre eran: Horconcitos, Boca del Monte, Sábalo, El Pabón, Quebrada de Hacha, Higuerones y Soloi. Quería ponerme en contacto con los indios de la región, como había hecho en San Blas: conversar con ellos, observarlos, respirar su propio ambiente unas horas siquiera. Era todo lo que permitían las circunstancias, pues el *Panquiaco* regresaba a Panamá tres días después, indefectiblemente.

Horconcitos está lleno de Cuevas, pero no de las de Rolando. De la posada de la viuda de Cuevas, madre Claudina Cuevas, salí sin pérdida de tiempo acompañado de Antonino Cuevas, Alcade del Distrito. Después de diez años de no montar a caballo, seguí con mi guía por todo el camino real sin otro panorama que los llanos agostados del campo tropical durante la estación seca. Mucho sol, poca brisa, ninguna agua. La aparición del río Fonseca, que atravesé varias veces, una de ellas con grave riesgo de darme en él un baño de cuerpo entero, puso una nota de frescura en el seco y tórrido paisaje. La noche nos alcanzó en Higuerones, donde tuvimos que pernoctar, a una hora apenas de camino de Soloi. Adiós Sandalio! Adiós Soloi! Pero otro Vejarano de

nombre Román, casi tan pintoresco como el de Sandalio, vino a reconciliarme con la suerte. Román Vejarano no era Sandalio ni Gobernador, e Higuerones no era Soloi; pero Román había sido muchos años Juez de indígenas y Alcalde de Higuerones y de Boca-de-Hacha. Criado en casa de familia panameña en David, se consideraba más « gente del color » que indio. Entre los indios chiricanos la « gente del color » no es la negra ni la mulata, como en el resto de la República; con esa expresión designan ellos tanto a los blancos como a los negros, en contraposición a los indios, única gente que en su concepto carece de color.

Desmonteme con grandes trabajos y penalidades; después de cinco horas de cabalgata, apenas podía tenerme en pie. La plaga de jején era abundante en Higuerones, y confundiéndola con la del mosquito ordinario, dolíame de antemano de la mala noche que me esperaba. Román me tranquilizó, sin embargo, asegurándome que al cerrar la noche desaparecería la plaga, y así sucedió en verdad.

No solamente el paisaje de estas sierras era enteramente distinto al del archipiélago de San Blas; las costumbres y hasta el tipo humano también lo eran. En vez de los bohíos apretados unos contra otros; en vez de las calles trazadas a cordel, como en Narganá y Corazón-de-Jesús, aquí no existían poblaciones densas sino ranchos diseminados en la serranía y distantes unos de otros a veces una milla, a veces más. La tierra no es lo que falta al indio, pues puede disfrutar de ella con largueza. Su condición es en parte la resultante de su situación geográfica. Ellos tienen, como el cuna, la aspiración a la independencia — y pobres de los hombres que no la tienen! — pero les ha faltado la salida al mar y con ella el contacto del mundo exterior, de las gentes, los productos y las ideas de otros pueblos. Buscan el intercambio comercial en las ciudades y se retiran a vivir en sus montañas, como los señores londinenses que en el día comparten el tráfigo intenso de la *City* y en la

tarde emigran a los campos vecinos a disfrutar de la quietud del *home*.

El bohío de Román no carecía de ninguno de los atributos de la vivienda indígena. Los vestigios de las civilizaciones americanas prehistóricas, allí se hallaban: el pilón de madera, coetáneo de la *chicha*, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos; el *metate* y la mano de piedra, sin los ornamentos artísticos con que el escultor guaymí solía revestir y embellecer los utensilios más necesarios y prosáicos; los sitiales y esca-beles que la decadencia de las tiempos no hacen ya de piedra labrada con fantasías zoomórficas inspiradas en motivos de jagua-res y monos, como en otras edades, sino de madera lisa y tosca; el *lorón* a que accédese por un madero grueso en el cual se han practicado varias incisiones horizontales a manera de cremallera que permite a las gentes usarlo como escalera; la cama en forma de barbacoa, a tan poca elevación del suelo que se la utiliza como asiento durante el día. Colgados a la pared, como panoplias indígenas, las flechas de pescar, análogas a las que usan los cunas, y los *bodocos* de cazar, hechos de puntas de cuerno insertas en un virrote, alternaban con las flautas de caña, afines de las que embocaba Títiro, el pastor de Horacio, *sub tegmine fagi*; con los caracoles marinos procedentes de Bocas del Toro y las variadas formas de ocarinas que ellos llaman caracoles de tierra. En la cocina, las *tulas* o recipientes de agua hechas de un calabazo entero, las totumas hechas de media calabaza seccionada horizontalmente, los calabacinos y las cucharas sacadas de la corteza del mismo fruto, completaban el decorado netamente indígena de la vivienda de Román.

Preguntele si pronto tendrían juegos de *balsería* los indios de la region y contestó que no, porque el *divino* los había prohibido a causa de una epidemia de *influenza* que había diezmando fuertemente las poblaciones. *Divino* es traducción de *súguia*, palabra con que designan ellos al hechicero y médico a la vez que es su sacerdote o jefe espiritual.

*Divino* es, en este caso, aféresis de *adivino*, pues estos *súguías*, como los *neles* de San Blas, pretenden advinar los sucesos futuros y por eso los consultan los indios. Yo deseaba ardientemente asistir a una *balsería*, institución nacional de los guaymíes que ha persistido a través de los siglos y de las vicisitudes de la tribu y se juega todavía casi lo mismo que en tiempos de los conquistadores, según atestiguan las relaciones de los primeros cronistas de Indias. Pero entre mi deseo y las pragmáticas de los *divinos*, comprendí que no había alternativa, y no pensé más en el asunto. De cuanto pude conversar con Román Vejarano, Antonino Cuevas y el hermano de éste, Elías Cuevas, residente de Sábalo, concluí que aun persisten parcialmente entre los indios de Chiriquí costumbres y prácticas religiosas heredadas de sus antepasados que la obra de las misiones y de las escuelas no ha podido desarraigar por completo. Todavía entierran al difunto, si es pudiente, con el machete, la flecha y otros atributos de su actividad; pero sobre su sepultura colocan también una cruz, no tanto para invocar la misericordia del Redentor como para ahuyentar los manes de la *tulivieja*, ser fantástico con que personifican el mal y el pecado. Hay en ello una mezcla de ritualidades aborígenes y católicas que es característica de la evolución religiosa en estas *indiadas*, como se las llama en Panamá porque ocupan el término medio entre la tribu o el clan primitivo y la población nativa organizada y no existe palabra española castiza con que designarlas.

Oír mencionar la *tulivieja* y revivir en mí los recuerdos de la niñez, todo fue uno; un remoto temor me embargó el ánimo, presa todavía de los vestigios de antiguas supersticiones. La *tulivieja*, creación de la imaginación popular, hizo fortuna entre el elemento criollo y el elemento indígena de Panamá porque las tendencias al satanismo, latentes en ambas razas y en sus numerosas mezclas, encontraron una fórmula feliz que dió desde el primer momento forma concreta a las imágenes torpes y confusas con que ciertas



actividades psíquicas se manifestaban en ellas.

— Amigo Cuevas, dije al Alcade de Horconcitos, cuénteme el cuento de la *tulivieja* que ya tengo medio olvidado.

— Cómo va ser eso, Sr. Garay!

— Palabra!... mi memoria es deplorable.

— Porque Vd. lo dice se lo creo, y vaya de cuento la *tulivieja*.

Y comenzó a decir:

« Cuando el mundo estaba poblado de espíritus que aparecían entre las gentes y no se escondían como hoy en las profundidades de la tierra, uno de ellos encarnó en una preciosa moza que era la perla y el orgullo de su pueblo. Pura como el lirio, la moza no tenía pero, para los suyos ni para los extraños. Amaba, sinembargo, a un zagal del pueblo y de esos amores nació un día una criatura que la moza ahogó en el río para esconder su falta. Era un pecado muy grande y Dios lo castigó en el acto convirtiendo a la culpable en *tulivieja*, mónstruo horrendo que por cara tenía un colador de cuyos huecos salían pelos largos y cerdosos; por manos, garras; el cuerpo de gato y patas de caballo. Condenada a buscar a su hijo hasta el fin de los siglos, pasa el tiempo recorriendo las orillas de los ríos, llamando sin cesar a su criatura con un reclamo parecido al de las aves y sin que nadie le responda jamás. A veces reasume su forma primitiva y se baña en los ríos, bella como el sol; pero el menor ruido la vuelve a su estado monstruoso y entonces prosigue su eterna peregrinación. Uy, uy, uy! » concluyó Antonino Cuevas, remedando como mejor podía el canto de la *tulivieja*.

Esta versión coincidía en parte con la que yo había oído a mis ayas siendo niño. Era el cuento de la *tulivieja* según el folklore de las poblaciones istmeñas en que predomina el elemento español. Yo quería conocer ahora la versión indígena del mismo cuento y me

dirigí a Román pidiéndole este favor; pero a mala puerta toqué esta vez. Román no es un indio en la acepción total de la palabra. En su educación intervinieron principalmente influencias occidentales. Criado en David hasta la pubertad, como ya dije, su mujer y sus hijos desconocen por completo el idioma guaymí; él mismo no lo habla muy bien, según confesó, y no ha podido nunca obtener que los indios al ciento por ciento, es decir los que lo son por entero de sangre y de espíritu, le revelen el secreto del juego de la *tulivieja*, que con el de la *balsería* parece ser la institución más antigua de la tribu guaymí. Probablemente alguna leyenda indígena de carácter satánico se injertó en otra española de la misma índole y juntas compusieron el mito de la *tulivieja* cuya desinencia es netamente castellana. Pero la persistencia con que se habla entre los modernos guaymíes del juego de la *tulivieja*, autoriza para pensar que también hay allí profundas y antiguas raíces indígenas (*tule* es voz cueva o cuna que significa indio), probablemente desprendidas de la ceremonia de la *fiesta clara* o *urote* que describe Pinart en relación con los guaymíes del Valle de Miranda y que otros autores llaman *claría*, *clarida* o *claridad*. Los guaymíes al ciento por ciento, o de cuerpo y alma, no hablan nunca de esta ceremonia. El mismo Pinart no pudo presenciar la que describió y agrega que los indios guardan sobre ese particular la más profunda reserva. Sus informes tienen, pues, origen extraño, como los informes que recogí personalmente en Higuerones, y parecen evidenciar que originalmente fue esa la fiesta de la pubertad de los varones de la tribu. De antiguo esta ceremonia debió de tener el carácter guerrero que le atribuye Pinart: pruebas de vigor físico, de resistencia al dolor, de desafío al miedo en todas sus formas. Las relaciones que escuché medio siglo después que Pinart en las vertientes del Pacífico, eliminan casi por completo el carácter guerrero del juego y acentúan en cambio su carácter satánico y misterioso. Aquellos mancebos que trepan desnudos los riscos escarpados de la cordillera, que recorren durante el día leguas

y leguas, que escuchan serenos e imperturbables el espantoso bramar de la *tulivieja* en la noche oscura, que persiguen en la espesura a las *thungumias* desnudas, como perseguían los sátiros a las ninfas del bosque, ofrecen sorprendentes analogías con los aquejarres del Broken donde se refugiaba en la Edad Media el satanismo de la época, y cuyos ritos y prácticas reproduce Goethe en la *Noche de Walpurgis* de Fausto.

Otra ceremonia de los indios donde se descubren rasgos de prácticas religiosas cristianas sobre sedimentos idólatras de los aborígenes, es el *agüito*. Obsérvese que no se dice el *agüita* y que se masculiniza, al disminuirlo, el sustantivo femenino agua. *Agüito* se llama la bebida de granos de cacao hervidos en agua que se sirve en esta ceremonia, a la cual ha dado su nombre. Ella participa del carácter de las rogativas de los católicos, en el sentido de que se la celebra para pedir al Cielo que ahuyente las plagas de la agricultura, que haga cesar las epidemias y las epizootias, y participa, además, del carácter de la *chichada* de cacao, baile indio en que se distribuye infusión de cacao en vez de la chicha de maíz y que Pinart menciona también en sus trabajos sobre los guaymíes; pero a diferencia de la *chichería de cacao*, en el *agüito* no se baila ni se distribuyen bebidas fermentadas. Se conversa solamente en la reunión y se suspende todo trabajo mientras ella dura. Es casi una ceremonia de ayuno y su duración la señala siempre el *divino*.

Celebran también la entrada a la pubertad de la mujer bañándola durante dos o tres noches y tiñéndole el cuerpo con el jugo de la jagua (*genipa americana*), como en las islas de San Blas. Dos cantadores animan la *chichada* con que se festeja este acontecimiento, respondiéndose uno a otro al ruido del sonajero mientras los asistentes bailan en rueda cogidos por la cintura y dando pasos hacia atrás.

Una costumbre guaymí que no tiene igual en las demás tribus del Istmo, es el matri-

monio de cambio. El indio pide directamente la mano de la novia al padre de ésta, o la hace pedir por tercera persona; pero debe estar preparado para suministrar a su turno una mujer de su familia: hermana, prima, hija o nieta, a un familiar de la novia: hermano, primo o tío, nunca al padre. Si el novio cumple con esta obligación, no enajena su libertad; pero si no tiene *cambio* que dar, entra inmediatamente al servicio del suegro hasta que éste muera, como en San Blas.

Un detalle curioso de las costumbres guaymíes: el marido nunca se atreve a mirar de frente al suegro, como si tuviera conciencia de haber cometido respecto de él un desacato imperdonable. Cuando tiene que hablarle, lo hace de espaldas o en otra posición, pero sin mirarle la cara. Esa es su manera de concebir el pudor. A Ve'arano y a los Cuevas debo los datos que anteceden, los cuales me apresuré a anotar en mi cartera satisfecho de haber aprendido cosas que no dicen en sus escritos ni Pinart ni otros exploradores extranjeros, ni siquiera el panameño Aquiles Vanucci en sus crónicas sobre indios de Chiriquí y Veraguas.

Román quedó encargado de transmitir a Sandalio, el Gobernador de Soloi, un saludo de mi parte con expresiones de pesar por no haber podido llegar hasta él; y con algunos presentes de rigor, me despedí de Román. Rehice entonces en sentido inverso, llevando siempre a los Cuevas por delante, el mismo itinerario de la víspera. Llegamos a Horconcitos a mediodía y a Pedregal en la noche.

En David me esperaban importantes sucesos: una fiesta diurna en la Escuela Normal Rural y un baile nocturno de gala en el Club David, amén de ciertas manifestaciones espontáneas del folklore chiricano que anoté y comenté en mi libreta de apuntes.

Mi antiguo discípulo y amigo el Dr. Gilberto Ríos me rindió esa tarde el homenaje



sentido de la Escuela Normal Rural que él dirige organizando en mi obsequio una pieza teatral que representaba escenas de las *juntas* de los campesinos panameños. La *junta* es una verdadera institución nacional panameña. No hay rincón de la República donde no se la practique; indios, blancos y negros, a todos es común, de donde infería yo que debía de ser una costumbre india aceptada de buen grado por los españoles, como tantas otras que a la larga y pacíficamente impuso la raza subyugada a la raza conquistadora.

La embarra del bohío, por ejemplo, es materia de *junta* en el pueblo. El trabajo se distribuye entre todos los vecinos desde el clarear del alba y en la tarde está terminada la embarra de la vivienda. El propietario provee la alimentación para los vecinos y la música, la chicha y el *seco* para el baile popular con que remata esta fiesta de carácter socialista o comunista. La deliciosa geórgica en forma teatral representada por los alumnos de la escuela de David tenía tal frescura bucólica, tanto sabor de idilio, que no resistí al deseo de obtenerla por escrito después que la hube escuchado. Por su carácter netamente pastoril, por su alterna-

ción de escenas habladas y cantadas y por la introducción de intermedios instrumentales, me recordaba los *jeux partis* de los troveros medievales, sobretudo la famosa pastoral *Robin et Marion* de Adam de la Halle que en la historia del arte lírico-dramático se considera como la obra precursora de la moderna ópera-cómica. Bien haya el autor o la autora de esta égloga chiricana, ingenua y primitiva, toda impregnada del « sabor de la tierra ».

## LA JUNTA.

(La escena representa una ranchería a la salida del camino que va al campo donde ha trabajado la junta.)

### ÑA ESCOLASTICA

(revolviendo una lata de chicha mojosa [1].)

— A esta chicha le hace *farta dulce* (2).  
Cipriana, hija, traéme (3) la *raspadura* (4).

- 
- (1) Chicha de muy fuerte fermentación.  
(2) Andalucismos comunes y corrientes en América, por *falta dulce*.  
(3) De *traedme*, tratamiento de segunda persona del plural, muy común en el pueblo del interior, en combinación con la segunda persona del singular: *tráeme*.  
(4) De *raspadura*, nombre istmeño de la *panela*, bloque de azúcar moreno de la miel de caña.



Escolástica en el centro, Cipriana va por agua y Magdalena trae los tamales.



## CIPRIANA

(*entrando con una raspadura enruelta en su bijao* [1]).

— Aquí tiene Ña Escolástica. Durce blanquito de Potrerillos.

## ÑA ESCOLASTICA

— Y qué espesa que me ha quedao (*vierte las ultimas gotas de agua contenidas en la tula* [2]). — Cipriana por vía (3) tuyita (4), *traéme* (5) una poca de agua de la quebrá (6).

## CIPRIANA

— Cómo no! Ña Escolástica. Voy. Horitica (7) toy aquí. (*Se pone la tula en la cabeza y se va.*)

Entra por el lado opuesto Magalena (8) con una batea de tamales en la cabeza.

## MAGALENA

— Aquis tan (9) los tamales, Ña Escolástica; los acabo de sacar de la paila. Repare, hasta que *jumean* (10).

(1) Hoja de bijao en que suele envolverse la raspadura.

(2) Tula, vaso o recipiente de calabaza.

(3) Vida, por disolución de la d.

(4) El pueblo convierte en diminutivos los pronombres posesivos en señal de cariño.

(5) Vease nota (3) p. 40.

(6) Quebrada, voz americana equivalente de arroyo o riachuelo.

(7) Aféresis de *ahoritica*, diminutivo americano de ahora.

(8) Simplificación popular de Magdalena y afin fonético de Magola.

(9) Contracción de *aquí están*, por elisión de la e.

(10) Jumean, aspiración excesiva de la h de huinean.

## ÑA ESCOLASTICA

— Ponélos (1) acá. Pa ve! (*Trata de abrir uno y se quema*). Aho! Magalena, que quemá! Esto ta jecho (2) con candela.

## MAGALENA

— Maria Santísima, sea por Dios! Pa soplá (*le sopla el dedo mientras Ña Escolástica brinca y chasquea el dedo*). Y Vd. yas ta (3) lista, Ña Escolástica?

## ÑA ESCOLASTICA

— Jésu, *fartara* mas, que me cogiera er toro. Repara: chicha fuert'e maiz nació, chicha fresca' e maiz tostao, golifardo (4), pujillo (4).

(*Entra Cipriana con la tula llena de agua.*)

## CIPRIANA

— Aquis ta l'agua (5). (*Pone la tula en la mesa y se acerca a los tamales.*)

## ÑA ESCOLASTICA

— Cuenta (6) te quemáis que yo me ardi. (*Impaciente.*) Y Evarista que no parece! La gente al llegar y sin capitana! (7).

(1) De ponedlos, segunda persona del plural del imperativo, en combinación con puntos, segunda persona del singular del mismo modo verbal.

(2) Hecho, por aspiración excesiva de la h.

(3) Elisión de la e, de *ya está*.

(4) Golosinas locales.

(5) Elisión de *el agua*.

(6) Cuenta, vieja interjección castiza equivalente de *cuidado*.

(7) *Capitana*, pieza de resistencia del banquete campestre que sucede a la *junta*.



Escolástica se quema el dedo.



*Se oye lejano el salomar (1) de los mozos que vienen del campo.*

(1) Salomar, epéntesis de salmar, verbo castellano que significa cantar salmos, pero que en el Istmo significa cantar sin palabras vocalizando en los registros de falsete y de pecho alternativamente, al estilo de los tirolianos.

#### ÑA ESCOLASTICA

— Magalena, jita (1) por caridá, anda por la capitana. (*Magalena no se mueve.*) Jesú, anda! parecéi qu'estái movía (2).

MAGALENA (*de mal modo*).

— Ya voy, ya voy.

(1) Jita, aféresis de hijita.

(2) Movía, chiricanismo equivalente a tiesa, rígida.



Evarista trae la capitana



Los mozos salomando.



EVARISTA (entrando).

— Aquí 'stá la capitana! (Se oye muy cerca el salomar de la junta).

ÑA ESCOLASTICA

(colocando a las muchachas).

— Vos aquí, acá vos, que se vea la capitana.

Entran los mozos con el dueño de la junta en hombros. Este trae una bandera.)

EVARISTA (dirigiéndose a él):

Aquí te entrego la capitana

Con muchísima atención.

A como (1) te entrego la capitana,

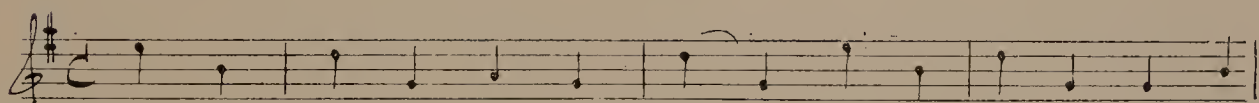
Te entrego mi corazón.

(El dueño de la junta toma la capitana y entrega la bandera a Evarista cantando la siguiente mejorana del género llamado zapatero.)

(1) A como, solecismo local, mixtura de a la manera como y de como a secas.



Ofrenda de la capitana.

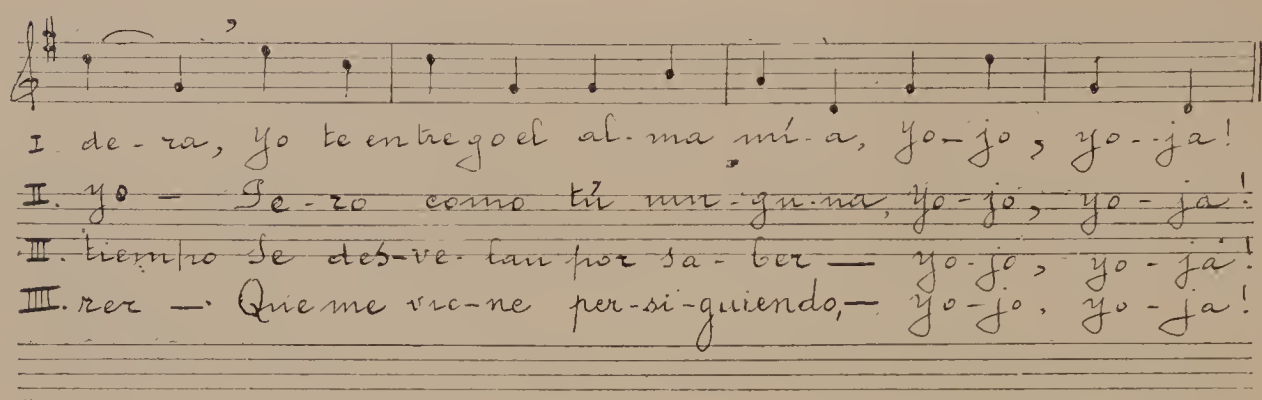


I. Jote en-trego co...ta ban-de-ra Con mi-chísima a-le  
 II. De tu ca-ra sale el Sol — De tu garganta la  
 III. Mar-cha-cha si tú me quieres No lo des a co-no  
 IV. Gor don-de quiera que voy — Me pa-re-ce que te



I. gri-a, jam-be! Co--mo te en-trego es--ta ban-  
 II. lu-na, jam-be! Me-re nas he-ri-to  
 III. cer, — jam-be! Que las se-ño-ras des-  
 IV. voy viend' om-be! I es la sombra del que-





I de-ra, yo te entrego el al-ma mí-a, yo-jo, yo-ja!

II. yo - Se-ro como tú mi-gu-na, yo-jo, yo-ja!

III. tiempo se des-ve-lan por sa-ber — yo-jo, yo-ja!

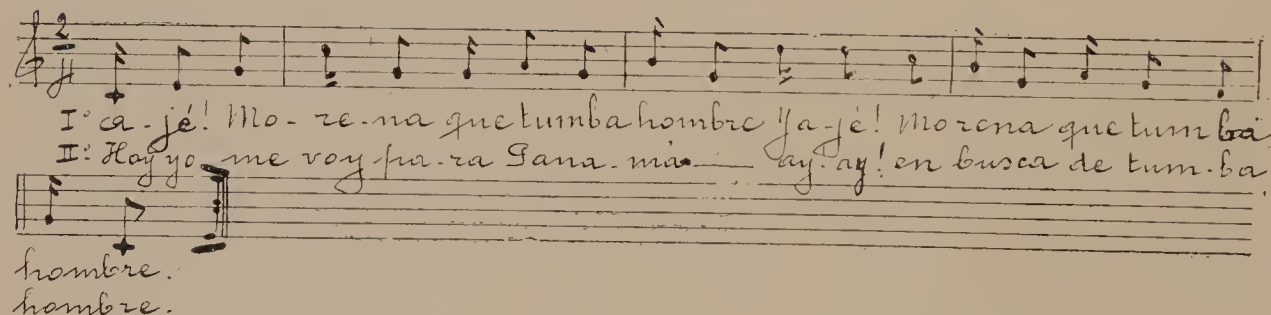
IIII. rer — Que me vie-ne per-si-guiendo, — yo-jo, yo-ja!

Cumplidas ya las ofrendas recíprocas de la capitana y la bandera, hombres y mujeres se entregan a las expansiones del baile y del canto al són de este *tamborito*:

brindar su hospitalidad a los viajeros de la capital de República y para bautizar la bandera del Carnaval ya cercano. Por una graciosa y cortés deferencia hacia mí, las



El tamborito final.



I. a-jé! Mo-re-na que tumba hombre ya-jé! Mor-na que tumba

II. Hay yo me voy pa-ra Gana-mi- ay, ay! en busca de tum-ba

hombre.

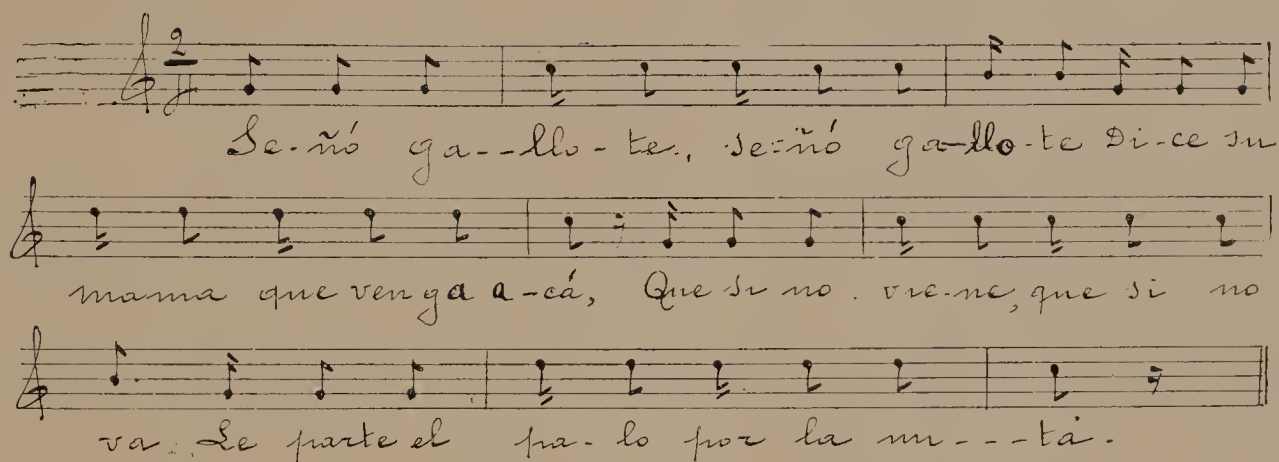
hombre.

Esa noche abría sus puertas el Club David para recibir a la sociedad chiricana, para

señoritas de la sociedad davideña bailaron y cantaron algunos tamboritos entre los fox-

trots, vales, pasillos y danzas del programa. El garbo y la donosura de la davi-

saltaban y bailaban en el llano a pleno sol. Las palabras y la tonada eran las siguientes:



deña no tenían rivales; yo solo lamentaba una cosa: la falta de la pollera (1) sobre aquellos cuerpos gráciles y erectos; de los perendengues y tembleques sobre aquellas cabecitas de ensueño; de las cadenas chatas y los relicarios de oro sobre la albura de pechos y gargantas; del zapato de raso sobre el pie menudito y desnudo.

Creí haber retrocedido treinta años en el cuadrante de la vida y me lancé a bailar arrebatado por un torbellino de alegría y de juventud reconquistada. La hermosa y memorable noche!

Las cinco de la mañana sonaban cuando platicábamos aún el Comandante Arango, Pepe de Obaldía y yo en la cantina del Club, mientras chisporroteaba el champaña en las copas de cristal y ardían en el horizonte los primeros fuegos de la aurora.

Horas después, en pleno día y en el camino entre David y un campito llamado Chiriquí orillé un grupo de chicuelos que

(1) Traje criollo de la mujer panameña que aparece en primer término, entre las ilustraciones de este libro.

Deplorando no haber podido anotar la coreografía correspondiente por haberse dispersado muy pronto el grupo infantil, reasumió su marcha el automóvil y continué mi ruta, satisfecho de haber tropezado ese domingo con estas manifestaciones inesperadas del arte popular chiricano.

Regresando a David ya de noche, halleme en presencia de una muchedumbre alegre que llevaba una penca de palma verde adornada con cintajos, espejos, flores y estampas vistosas, como en una procesión de Domingo de Ramos. Hice detener el automóvil, bajé de él y seguí a pie en pos del gentío.

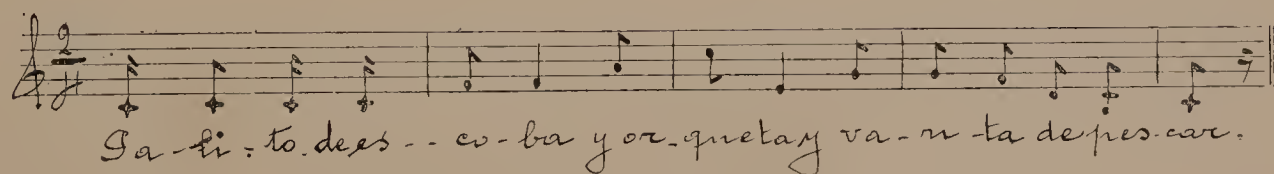
A un individuo de la retaguardia a quien logré dar alcance le pregunté qué ocurría.

— Son los tonos, me contestó.

— Y qué son los tonos?

— Son las tonadas y los versos con que se festeja la víspera del aniversario de las personas amigas.

Entretanto el grupo cantaba así:





A su paso *à travers champs*, el grupo recogía nuevos adherentes que salían de sus chozas a reunírsele alegremente. El canto no cesaba y cada vez se hacía más nutrido:

« Palito de escoba y horqueta  
Y varita de pescar. »

Al volver de un recodo del camino apareció una vivienda que tenía cerradas las puertas y estaba rodeada de personas que esperaban al grupo en marcha. Este último llegó frente a la puerta cerrada y cantó así:

Regresé al automóvil que me esperaba en la carretera a medio construir, y cuando apoyaba el pié en el estribo, percibí la voz blanca y argentina de la *cantadora alante* que cantaba:

« Marinero, marinero,  
Pobrecito marinero. »

hasta que se perdió en la distancia. Meses después debía yo escuchar este mismo aire con todo sosiego en un señor tambor del pueblo de Montijo que describo más adelante.

(Solo)

I a darte los a-ños ven-go con la Co-rona y el

II Que los pases con sa-lud en el cuerpo y en el

Coro

I ramo

II alma

Pa-li-to de es-co-ba y or-queta y va-ri-ta de pes-car

La puerta que estaba cerrada se abrió entonces y una moza que estaba detrás de ella apareció risueña entonando a su turno la siguiente estrofa:

Me consolaba de la brevedad de mi estancia en David con la seguridad que tenía de regresar a la Provincia apenas me dieran aviso las autoridades o los amigos de Chiriquí de

Pa--sen to-dos pa-ra adentro que pa-ra to-dos hay lu-gar

a la cual respondió el coro con el invariable estribillo:

« Palito de escoba y horqueta  
Y varita de pescar. »

La comitiva penetró en la casa de la festividad y le ofreció la corona y el ramo. Esta, a su vez, hizo distribuir la chicha preparada y empezó a resonar el tambor.

alguna *balsería* en proyecto. Abandoné con tristeza la tierra chiricana donde alienta vigoroso el espíritu regionalista, germen y base del espíritu nacional, y me entregué de nuevo a merced de las olas, junto con mis compañeros de navegación.

Chiriquí tiene para mí grandes y antiguos recuerdos vinculados a mis antepasados. Yo

mismo pasé temporadas de veraneo en la hacienda de Chorchá, en vida de mi suegro, cuando las responsabilidades del Estado, primero, y los vaivenes de la diplomacia, después, no me habían arrebatado el amor de las cosas del campo y las expansiones de la vida de familia. Un hermano de mi madre, tuvo negocios en David y fue de los revolucionarios del vapor *Montijo*. Mi madre y mi abuela no olvidaron nunca el viaje que hicieron a David antes de venir yo a la vida, ni la hospitalidad espléndida que recibieron allá de Don Domingo de Obaldía y su familia, sus grandes y buenos amigos de todos los tiempos.

Iba devanando estas ideas a bordo mientras participaba con los demás pasajeros en los placeres de mesa y de la conversación, pues los del baño, del deporte y de la comunicación radio-telegráfica eran imposibles en el *Panquiaco*. Sobre este último particular pregunté al Secretario de Gobierno como era

posible que el guarda-costas nacional careciera todavía de una instalación radio-telegráfica adecuada para casos de emergencia, y el mismo funcionario interpelado compartía mi asombro a este respecto.

Venía con nosotros el ingeniero en jefe de la casa constructora del ferrocarril de Puerto-Armuelles y de las obras del muelle, un norteamericano que había servido en Francia durante la guerra mundial con el grado de coronel y era mi vecino de mesa. Varias veces discutimos el *status* del Canal de Panamá, sosteniendo yo la tesis, a mi juicio irrefutable, de que es un canal internacional, y el coronel la tesis opuesta de que es un canal *nacional* de los Estados Unidos.

En esa y otras cosas pasaron las horas y los días y cuando menos acordámos el *Panquiaco* arrió una noche al mismo muelle de Balboa de donde habíamos salido varios días antes.







# MOTIVOS CUNAS



UNA mesa aquí para cuatro personas! gritó en inglés el Comandante Walker, del Cuerpo de Bomberos de Colon, entrando con sus compañeros al cabaré Bilgray, de Colón.

Al día siguiente en la madrugada zarpaba el guarda-costas *Panquiaco* en viaje que hace todos los años a San Blas durante los días de Carnaval, desde los luctuosos sucesos de 1925.

Acompañábamos al Comandante del Cuerpo de Bomberos: el Capitán Luis Hernández, antiguo Intendente de San Blas y posteriormente Alcade de Colón, el Sr. Emilio Abello, actual Intendente de San Blas, y yo.

Todos las mesas estaban ocupadas en el cabaré y el *desideratum* del Comandante Walker parecía muy difícil de realizar. Uno de los mayordomos habló entonces al oído de algunos de los comensales, y en un abrir y cerrar de ojos hubo mesa libre. La ocupamos en seguida Walker y los de su séquito. Nos entregamos esa noche a las delicias de la mesa y del baile hasta horas tan avanzadas que el Intendente y yo estuvimos a punto de perder el vapor, seducidos por el « encanto de un vals ».

Conversando con mis amigos colonenses vine a rectificar esa noche mi opinión algo pesimista del mes anterior acerca de los pueblos sin historia. Colón, es verdad, data de 1850 no más. Surgió del relleno de la isla

de Manzanillo, llevado a cabo por la Compañía del Ferrocarril de Panamá, mediante contrato de usufructo por 99 años celebrado con el Gobierno de la Nueva Granada. Volverá esa mejora a Panamá en 1949, como sucesor de Nueva Granada? No lo creo. En todo caso, si los actuales moradores de Colón, principalmente los que tienen influencia política, social y económica en la Provincia, y de ribete, mando y jurisdicción, no son nativos de la Provincia, casi todos han nacido en la República y llevaron a Colón, con sus intereses y su esfuerzo personal, el sentimiento patriótico y un espíritu regionalista que no por ejercitarse en otro teatro de actividades, no por acomodarse a una situación nueva, deja de ser intenso, ardiente y legítimo. La Provincia de Coclé, principalmente, ha proveído del mayor número de pobladores influyentes a la antigua Isla de Manzanillo, y Colón — la cabecera — ha llegado a considerarse como una sucursal de Penonomé. El patriotismo de los coclesanos y de los demás panameños que con su acción personal vinculan cada día más la Provincia, y sobretodo su cabecera, a la República de Panamá, es garantía segura de la fidelidad de ese territorio.

Esta afirmación de la fe patriótica colonense quedó corroborada simbólicamente cuando la señorita Benítez, una chiricana *pur sang*, bailó esa noche el *tamborito*, una de las danzas autóctonas del país, en el cabaré norteamericano de Bilgray.



En este viaje no pasarían las cosas como en el anterior. No tendría que contentarme con decir adiós a Portobelo desde la borda del barco. Visitaría la población, hablaría con sus habitantes y evocaría *sur place* las epopeyas de la lucha secular entre España, por una parte, e Inglaterra, Francia y Holanda por otra parte, las grandes naciones comerciales de entonces. Portobelo y Colón plantean una antítesis histórica. Son el pasado y el porvenir; la tradición y el progreso. Mientras en Colón bulle la vida y una fiebre de actividad fulgurante transforma y acrecienta sin cesar el área poblada y urbanizada, Portobelo declina sin vislumbre de redención, entre sus fortalezas derruidas, sus castillos sepultados entre la hiedra, sus cañones desmontados y tomados de orín. La población, anémica y abúlica, es incapaz de ahuyentar las bandadas de murciélagos que cuelgan del techo de la iglesia de San Juan de Dios y convierten en muladar el pavimento cubierto de losas e inscripciones de alto interés histórico.

Por sus calles irregulares, sembradas de puentes que vadean arroyos capaces de convertirse en ríos caudalosos durante la estación de lluvias, las banquetas de piedra, ladrillo y mezcla española sobreviven a los estragos del tiempo y haciéndose frente de uno y otro lado de la calle, invitan a los caminantes al descanso.

El plano de la ciudad no ofrece diferencias sensibles con el que levantó Drake después de haber tomado la plaza fuerte y que publica Anderson en su libro sobre la Castilla del Oro (Appleton, 1911); solo que muchos edificios indicados allí como de propiedad de la Corona de España, han pasado de hecho a ser propiedad de particulares. El Gobierno nacional, el del Estado Soberano en la época de la Federación, el Gobierno departamental y el municipal que con tanta facilidad se desprendían del patrimonio público, no pensaron nunca que llegaría un día en que esos paredones agrietados, nidos de lechuzas, murciélagos y otras alimañas, adquirirían

valor comercial considerable en proporción con el desarrollo del sentimiento estético, del interés histórico y del movimiento turístico en la República. Ese error se cometió en la ciudad de Panamá cuando se enajenó el Arco Chato de Sto. Domingo y la Iglesia de los Jesuitas; en Panamá-Viejo, admitiendo en su recinto cercados de alambres y siembras de particulares que alterna con las ruinas históricas; en Portobelo... y dónde no? Pero ya es tiempo de que los errores pasados vayan subsanándose. El Poder público debe reivindicar, cuando sea el caso, o reexpropiar por causa de utilidad pública esos monumentos famosos que nunca debieron salir del dominio del Estado. Para ellos debería existir una sección especial en la Secretaría de Obras Públicas encargada de la conservación y reparación de todos los monumentos históricos, así como de la reconstitución de los que han desaparecido casi por completo bajo la acción destructora del tiempo y de los elementos. Si esa sección, una vez creada, se pusiera en contacto con el Archivo de Indias de Sevilla o con los archivos oficiales de España donde reposan los planos de la primera metrópoli del Pacífico, de las antiguas fortalezas de Portobelo y los de Panamá-Nuevo, sería fácil reconstituir en stampa las viejas ciudades y presentar una imagen vívida del esplendor colonial del Istmo. Yo habría realizado este trabajo por mí mismo si hubiera contado con medios para ello; pero a la postre tengo que limitarme a someter estas sugerencias a la consideración del señor Presidente de Panamá, un antiguo profesional de la ingeniería y la arquitectura civiles que comprende mejor que nadie la importancia de esas medidas.

Y el *Panquiaco*, después de hacer escala en Nombre de Dios, enderezó su proa hacia El Porvenir.

Yo traía ahora un dictáfono que la Compañía Panameña de Fuerza y Luz había puesto graciosamente a mi disposición. Ajústandolo a la corriente directa y elevando

ésta a la potencia de 110 voltios, el motor del dictáfono funcionaba perfectamente. Recurrí a este expediente mientras llegaba el fonógrafo Edison que había pedido a Estados Unidos, provisto de aparato especial para impresionar cilindros de cera. Este procedimiento mecánico resultaba indispensable para fijar la versión musical y literaria de los cantares indígenas, improvisados en gran parte por el *kantule*, y como tales sujetos a grandes cambios en su melodía y en su letra cada vez que los cantores las repetían a ruego mío. Es un hecho que la impresión en cilindros de cera es muy deficiente. Se altera pronto por la excesiva ductilidad de la materia, y con ella se altera la línea melódica y la articulación de las palabras. Pero la impresión en discos de materia dura e inalterable, como la practican las grandes casas de gramófonos, vicrolas y ortofónicas, es un procedimiento fuera del alcance de los particulares, debido a su excesivo costo. Los *kantules* que en mi primer viaje se habían limitado a dictarme las melodías de sus caramillos y flautas de Pan, esta vez podían hablar y cantar directamente en la bocina del dictáfono. El aparato registraba las vibraciones de la voz por medio de una aguja de zafiro, y el productor podía escucharse a sí mismo un minuto después de haber impresionado el cilindro. Qué no dijeron, qué no rieron esos sencillos cunas cuando verificaron por sí mismos ese portento de la mecánica moderna, a la luz del día y a la vista del público que presenciaba el experimento en el comedor del *Panquiaco*!

Las mismas mujeres indias, que raras veces salen de su pasividad milenaria, quisieron echar su cuarto a espadas y escucharse a sí mismas después de hablar en la bocina del dictáfono.

Oír uno su propia voz es una forma de coquetería como la de mirarse al espejo, solo que no se ejerce por la vista sino por el oído, y tiene para las mujeres un halago especial.

Los hombres, sin embargo, pronto dominaron su instinto de curiosidad y presumiendo el interés que yo tendría en perpetuar sus cantares cuando regresaba a San Blas con el instrumental adecuado, resolvieron organizar un *cartel* — como se dice hoy — y alzar el precio de la mercancía. Después de haber consentido en impresionar unos pocos cilindros, se concertaron entre sí para no hacerlo en adelante sino a la rata de diez pesos por cilindro. La maniobra era hábil, pero todos no somos presa fácil de esta clase de extorsiones, y me declaré satisfecho con el cilindro de Oloinguipe en que grabó el canto de la culebra (*naibe namaquedi*) y con el de Kantulbipi en que grabó éste el canto de la jagua (*Sabdur namaquedi*). La ley de la oferta y la demanda, la formación del *trust* o *cartel*, y todos los demás fenómenos que la economía política se complace en estudiar en los países civilizados, se cumplían también en las islas de San Blas. Pero asimismo se cumplían los fenómenos de la retorsión, de las represalias y del boicoteo, que en ejercicio de legítima defensa hubo de imponérseles hasta que capitularon en toda la línea aceptando las mismas condiciones y honorarios del primer viaje.

\*\*

*Di se pate! Di se pate!* clamó con voz estentórea el viejo *kantule*, y toda la indiada en coro secundó su pregón repitiendo con entusiasmo: *di se pate! di se pate!*

Las gentes salían precipitadamente de un bohío grande, como si quisieran escapar a la persecución de algún enemigo invisible, se arrojaban al mar y se zabullían como delfines, permaneciendo largo rato debajo del agua. Luego reaparecían en la superficie derramando agua como si fueran fuentes de bronce y ejecutando suertes de arriesgada natación. En esas duraban un buen cuarto de hora y luego regresaban al bohío.

*Di se pate!* significa *arrojémonos al mar!* y es la voz de mando con que el *kantule* pone fin a las etapas de sus grandes fiestas

VAN ANTWERP  
CIRCULATING LIBRARY  
CHANCELLERY BUILDING DETROIT



o ceremonias tradicionales. El baño marino interviene aquí como un entreacto obligado (*intermezzo liquido?*).

Terminaba la primera parte — el primer acto, por decirlo así — de la fiesta social con que los indios celebran la entrada de la mujer a la pubertad. La hembra en cuyo honor se cantaba y bailaba era hija de un jefe pudiente de la isla. Estas fiestas se prolongan o se reducen conforme a las posibilidades económicas de los padres. La *inna mutikit* dura una noche; la *inna tun si kalet* dura dos días y la *inna suít* dura cuatro días. El origen de esta festividad se hace remontar a Ibeorgún, especie de Mesías de los cunas que vivió hace ochocientos años, según cómputo que ellos hacen, y a quien atribuyen la creación de este ritual. *Inna* significa chicha, bebida fermentada que hacen del maíz, de la yuca o del plátano y que es la base de la ceremonia.

Con la decadencia de la civilización indígena, el sentido simbólico de esta ceremonia se ha perdido casi por completo, y quien sabe cuantas de sus ritualidades se habrán eliminado hasta dejarla reducida a su condición actual de borrachera de chicha (1) en honor de la niña que se transforma en mujer. Que la fiesta dure un día, dos o cuatro, siempre es la chicha (*inna*) su base indispensable.

Varios días antes los *sabdurguanet*, nombre que se da a los hombres de la isla encargados de ir al continente a cortar y traer los bejucos de jagua, se reúnen, hacen el viaje en canoa y regresan a la isla con su cosecha. Construyen entonces la *surba*, casa especial en que tiene lugar la primera ceremonia, por el mismo método de trabajo colectivo de la tribu que las poblaciones del Istmo aplican en la « junta » y que vimos descritos en la égloga campestre con que terminó el capítulo anterior. De la jagua

(en cuna *sabdur*) se extrae el tinte negro con que las mujeres encargadas de la ceremonia bañan el cuerpo de la joven púber hasta dejarlo completamente oscuro. La jagua, que responde en botánica al nombre de *geuipa americana*, posee en concepto de los indios virtudes higiénicas maravillosas; consideran, particularmente, que inmuniza a la mujer contra los accidentes que pudieran sobrevenirle por humedecerse o mojarse en ciertos períodos críticos de su vida.

Por *surba* se entiende una doble construcción; una casita pequeña y cuadrada, apenas capaz para los efectos del baño de jagua arriba descrito, se levanta dentro de otra casa grande y cuadrada destinada a servir de teatro a la fiesta.

Kantulbipi, el *kantule* de Narganá, que por dos pesos se avino a cantar en la bocina del dictáfono, impresionó un fonograma con el siguiente fragmento de la canción de la jagua. La relación de estas palabras con la ceremonia propiamente dicha, no aparece en ninguna parte; pero la sencillez del sentimiento poético es innegable, y no hay quien no sienta el encanto de su dulce ingenuidad. La sílaba *ye*, sola o repetida, actúa allí como una especie de interjección sin sentido gramatical que los kantules emplean con frecuencia, acaso como medio mnemotécnico o intensivo para ayudarse a recordar la frase siguiente. La monotonía de las tres únicas notas de la melodía contribuye por su parte a poner más en relieve la deliciosa puerilidad del poema (Véase música p. 53).

#### Traducción libre :

Ya se van las señoritas,  
Van por la montaña azulada,  
Trepan la montaña Noguina,  
Van llegando a la cima de la montaña Guibili,  
Ya se van las señoritas,  
Las señoritas se van a asustar yendo tan lejos.  
Por qué han de tener miedo?  
Van subiendo cubiertas con las *molas* y el pañuelo.  
Van a trepar la montaña Tórgogo.  
Las señoritas van a la montaña del Sapo  
Y los sapos caen a los pantanos.  
Los sapos están cayendo a los pantanos  
Y las señoritas se van porque tienen miedo.

(1) El término chicha, hoy castellano, es una antigua voz india oriunda de Tierra Firme, es decir del Istmo de Panamá.

# Sabdur Namaquedi.

(Canto de la jagua.)

Ye, ye, ye Yaa-ni-a, ye, na-ex-que, ye;-  
 Ja la ga-na ga-na ban-tu aramacque ma-hu, ye -  
 yaa ni' a, ye, ya-la yo-gu-na ya--la gan-se  
 na be-ga na-cue-ma-he ye - ya-la gu-  
 br-li-gu ban-tu gu-ne na-na-hu-gu-sa ye-  
 ye, ye, ye - Yaa-ni-a, ye, na-her-ke, ye-  
 Yaa-ni-a ye a-m fu-na to-be gu-he ta-gue-gue  
 y-biu-la-le be ha m fu-na to-be ku-he  
 gu-he 'aa-gue ye - uhu mo-la fra nic-lo bela a-  
 ma-le la-ca-dr ha-le na be-ga na-cue-ma-hu ye  
 yaa-mu-ha na-her-ke - ya-la Ear ga-ga  
 ya-la Eo--lo--lo u-n-mo-la yaa-mu-ha na-cue-  
 ma-hu ye - Yaa mu-ha na-her-ke -



ya-la gum bi-li ga-na gum-ne ba to--na-hi  
gum sa ye - zu le tor-go...go ga-na gum-se  
bat-te ma hu ye - ye, ye ye, - yáa-mu-ha naherke  
yáa-mu-ha na-her-ké a-mu-fu-na to--be gum.  
he ta guer-gum I-biu--la-le be-ha m  
fu...na to--be gum-he gum-he da--gue, ye -  
úhu-mo-lu pa...ñue-lo uan-mu-la sac...ca--  
- du ha le na be-ga nac-cue-ma-lu, - ye. —

La lengua cuna tiene, a diferencia del castellano y de casi todas las lenguas románicas, verdaderas sílabas largas y breves; también se caracteriza por sus consonantes doble y sencillas. Dondequiera que aparece la voz *yanua* (niñas o señoritas), la primera sílaba es indefectiblemente musicada por un sonido de doble valor que he interpretado gráficamente escribiendo *yáha-nua*. Nada semejante ocurre, por ejemplo con *yala* (montaña), donde la *a* es corta. Lo mismo ocurre con la *u* que precede a *mola* (camisa) en los versos siguientes:

Uhu mola pañuelo bela anuale, etc.  
Uhu mola yahanua naccuemay, ye,  
Uhu mola pañuelo uanula, etc.

He transcrito *uhu* para expresar gráficamente la *u* larga de los indios

En cuanto a las consonantes, *inna*, por ejemplo, con doble *n*, significa chicha; *ina* con *n* sencilla, significa medicina, remedio.

Cuando los *sabdurguanet* han desempeñado sus importantes funciones y los hombres de la tribu han construido ya la *surba*, se desarrolla la primera parte de la fiesta, aquella a que ponían fin los gritos de *di se pate!* que lanzaba al aire la nuchedumbre entusiasmada cuando la encontramos camino de la playa. Esa primera parte se conoce por el nombre de *waluedi* y se desarrolla de la siguiente manera.

Los *kantules* y el padre de la niña púber llegan a la *surba* con dos cañas que han cortado en el bosque para que sirvan de flautas en la fiesta. Los instrumentos musicales de los cunas, a diferencia de los violines de Cremona, no ganan con los años en sonoridad y pureza de tono; tienen que fabricarse especialmente para cada solemnidad. Además, el principio de la dualidad biológica recibe en esta ceremonia una nueva e interesante aplicación. Las dos cañas serán

de distinto sexo: macho y hembra. Vienen envueltas en la hoja grande de un árbol, al lado de un cuchillo destinado a remover la pulpa de las cañas y a indicar los agujeros laterales, donde han de posarse los dedos del ejecutante. Viene, además, dentro de la hoja una pequeña cantidad de color vegetal llamado *magueb* con que pintan de rojo las dos flautas. Los *kantules* reciben el envoltorio, lo despojan y proceden a la llamada prueba de la virginidad. Las dos cañas están juntas. Si permanecen inmóviles al abrirse el paquete, la virginidad de la festejada no suscita la menor duda. Si, por el contrario, las cañas juntas dan espontáneamente una vuelta sobre sí mismas, el proceso de la virginidad queda juzgado negativamente.

Una vez resuelto este punto previo acerca del cual llamó por primera vez mi atención el cuna panameñizante Samuel Morris, se da comienzo a la ceremonia de la iniciación.

Siéntanse los invitados en bancas recostadas a las paredes opuestas del bohío y colocadas unas en frente de otras, dejando libre casi todo el espacio intermediario. En el centro de una de las dos hileras de bancas toman asiento el *kantule* y el *kansueti* (músico principal y músico auxiliar), sentándose los demás invitados a su derecha y a su izquierda. En el centro de la hilera opuesta toman asiento, los dos *walsaedi*. Estos últimos son personajes cuya función consiste en sacar humo de unos cigarros desmesuradamente largos que nombran *warsuit*, y en sahumar a los invitados. El humo de ese cigarro posee una fuerza purificadora; quien lo recibe queda capacitado para participar en la fiesta desde ese momento. Los *walsaedi* sahuman en primer término al *kantule* y al *kansueti*; en segundo término, a los *tolo tolo wal ibe*, expresión que designa a los dos músicos suplentes que toman el lugar de los dos principales cuando éstos se retiran a dormir, a comer o a descansar. En tercer lugar, sahuman a los *ibe kua kuar wal ibe* o avi-

sadores, a quienes incumbe la función de invitar a la fiesta a todos los indios amigos y conocidos de la isla, de las otras islas y del continente. En cuarto lugar, sahuman a los *timol ibe* o distribuidores de la chicha, cuya función de escanciadores del vino de los dioses debió de tener para los indios de otras edades grandísima importancia religiosa. Finalmente, sahuman a todos los presentes, al *vulgum pecus*, como si dijéramos, y queda así inaugurada oficialmente la fiesta. Ya nada les impide bailar, cantar y beber a su albedrío. Con el sacramental *di se pate!* sale a arrojarse al agua el *kantule* y tras de él todo el rebaño cuna.

Mientras se bañan en la playa, otros hombres quedan en la *surba* torciendo las cuerdas o sogas de las cuales se colgarán en los horcones del bohío las hamacas de los cantores. Desde mi primer viaje a Narganá pude darme cuenta, por el ejemplo de Palioquiña referido en el capítulo primero, de que ningún *kantule* digno de tal nombre desempeña su importante ministerio sino acostado en la hamaca. No hacerlo así sería un atentado contra el decoro de la función sagrada que les está reservada.

Al regresar de la playa, *kantule* y *kansueti* encuentran las hamacas instaladas y proceden a ocuparlas. Yo me pregunto si esos baños intermitentes no tuvieron también para los antiguos una función purificadora de carácter religioso, tan importante acaso como el sahumero de los *walsaedi*. Cuando unos y otros vuelven a reunirse en la *surba* grande, el *kantule* exclama: *tula buqui bogariesi!* palabras que en castellano significan: « estoy reunido con gran número de personajes », y de una vez se inicia el baile general, pero sin bebida. El consumo de chicha es imposible mientras el *kantule* no haya entonado el *Nog igala*, canto o himno de la bebida. La versión siguiente de este himno procede de Roberto Pérez, pichón de *kantule* y más tarde alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Panamá, graduado en la sección de mecánica. A él hube de ocurrir a mi regreso de



San Blas para completar mi documentación en cartera.

Siguiendo el precedente sentado por el Barón Nordenskjöld en sus Estudios de

etnografía comparada, debajo de cada palabra india coloco el equivalente literal castellano, a excepción de las repeticiones, en las cuales no he creído necesario insertar la versión castellana.

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NEGA SE TOGUE NAHE  
niño oro flauta gente borrachos casa de anda entra

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG IGALA KOLESÍ  
distribuir camino bebidas

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN TUGUI MURGUI MAQUE MAQUE SI  
coje la totuma; la manzana sube y baja

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN TUGUI MURGUI MAQUE SI

TIMOL IBE DI TUHUGUNA NOG ABIN CAHESI IGU

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN CAHESI IGU

MACHI IBE ALULU GUA TUHUGUNA NOG ABIN CAHESI IGU

TUHUGUNA NOG IGALA

TUHUGUNA NOG MATARGUA NOG IGALA  
totúmas chatas

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN CAHESI IGU

MACHI TIMOLI BE DI TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI

MACHI TIMOLI BE DI TUHUGUNA NOG ABIN CAHESI IGU

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI IGU

MACHI OLO KAMU TULE TUHUGUNA NOG ABIN TUGUI MURGUI MAQUE SI IGU

MACHI TIMOLI BE DI TUHUGUNA NOG ABIN TUGUI MURGUI MAQUE SI IGU

TIMOLI BE DI TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI IGU

TIMOLI BE TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI

TIMOLI BE TUHUGUNA NOG ABIN TUGUI MURGUI MAQUE SI

TOLE TOLE WAL IBE TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI

Los cortadores de flautas

IBE KUAKUAR WAL IBE FIESTA TUHUGUNA NOG ABIN TAQUE SI

Los avisadores de la fiesta

IBE KUAKUAR WAL IBE TUHUGUNA NOG ABIN TUGUI MURGUI MAQUE SI

TUHUGUNA NOG MATARGUA NOG IGALA

BILADOLA PIRIA TARBA QUEHUADI MUHUDULE NOG IGALA

extranjero grandes ciudades lejanas

BILADOLA PIRIA TARBA QUEHUADI MUHUDULE NOG ARRABA IGALA

azules

BILADOLA PIRIA TARBA QUEHUADI MUHUDULE NOG WASCHIB IGALA

blancos

BILADOLA PIRIA TARBA QUEHUADI MUHUDULE NOG ALULU IGALA

celestes

TUHUGUNA NOG MATARGUA NOG IGALA NACUE MAHI

camino subiendo

BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG ARRABA IGALA

chicas de ahí

BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG WASCHIG IGALA

BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG KOLOWA IGALA

amarillos

BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG WELEGUA IGALA

adornados

BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG CHICHIRHUA IGALA

puntiagudos

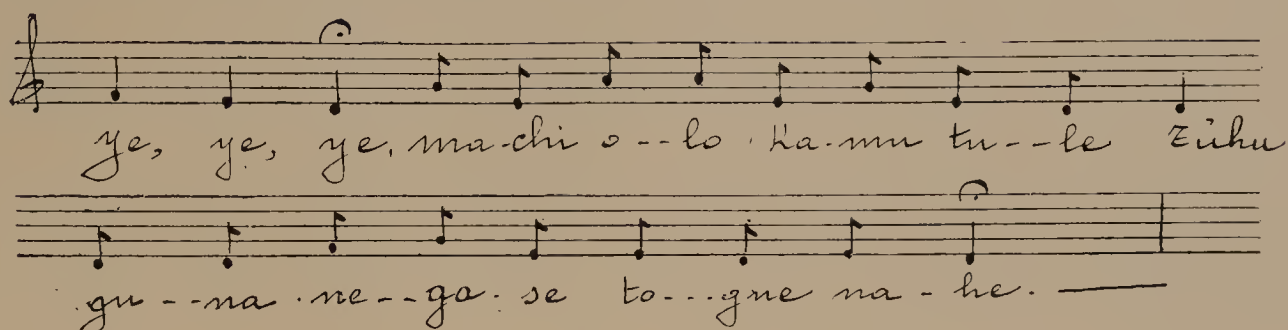
BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG TOTCHIGUA IGALA

copas

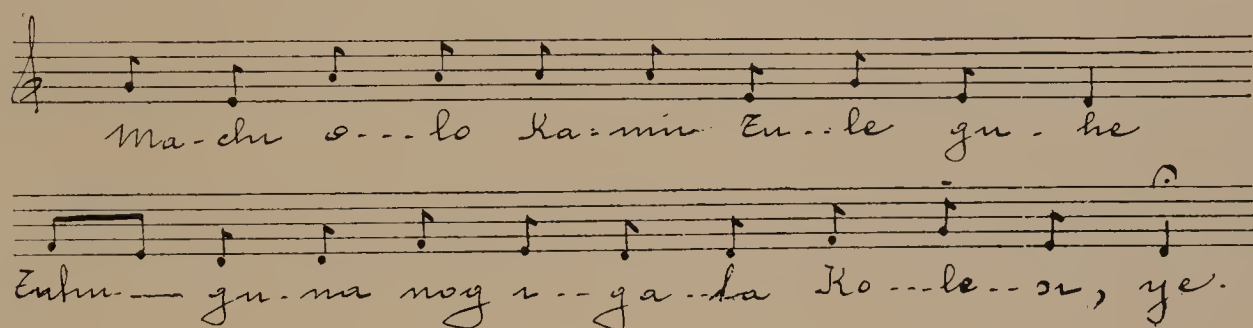
BILADOLA PIRIA TARBA GUATI QUINE NOG WETCHERHUA IGALA

cónicos

Las fórmulas melódicas se repiten casi idénticamente con cada fórmula literaria. He aquí el primer verso con su música y el introito que le precede :

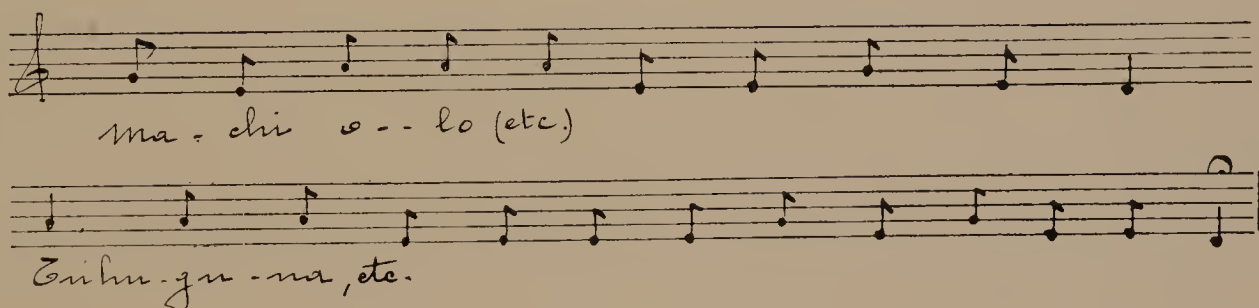


El segundo verso contiene apenas ligeras variantes melódicas :

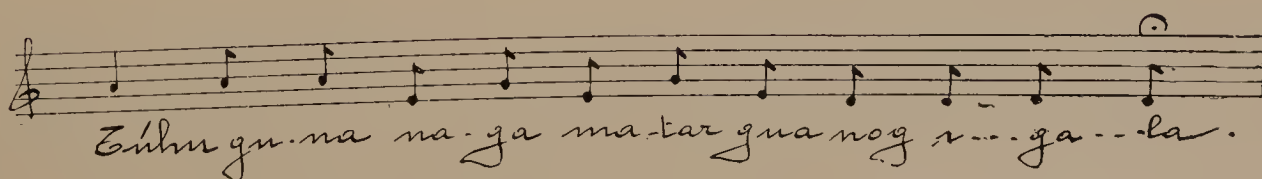


La sílaba *ye* se introduce libremente en el curso de los versos como nuestras exclamaciones ah! ay! oh!

En los versos siguientes, la línea melódica varía poco, a excepción de uno solo donde la variante del segundo miembro de frase que comienza por la palabra *tuhuguna*, asume cierta importancia :



Esta es la misma forma que asume el comienzo de la melodía cuando el verso comienza por *tuhuguna* en vez de *machi* :





Doy en seguida una traducción libre de este poema indígena:

El cantor entra a la fiesta.  
El cantor anuncia que se va a repartir la bebida.  
El distribuidor recibe su bebida,  
El distribuidor apura su bebida.  
Los cortadores de flauta reciben su bebida.  
Los avisadores apuran su bebida.  
Distribúyese bebida a todos en general.  
Van a usarse los vasos extranjeros.  
Van a usarse los vasos azules.  
Van a usarse los vasos celestes.  
Van a usarse los vasos blancos.  
Van a usarse los vasos extranjeros venidos de gran-  
[des ciudades lejanas.  
Van a usarse los vasos extranjeros azules de las  
[grandes ciudades lejanas, etc.

continúa en forma de conjugación de verbos  
a de declinación de casos.

El himno *Nog Igala* era interminable. Tres o cuatro horas de continuo declamar, repitiendo el mismo verso y la misma melodía a veces sin el menor cambio, otras con una o dos variantes al principio, a la mitad o al fin del verso, era demasiado para el sentimiento estético occidental. Encontraba ese sistema comparable al de la conjugación de nuestros verbos: mientras se conjuga determinado tiempo verbal, solo cambian los pronombres y las desinencias; de igual manera, en estos himnos cunas, cuando se adopta una forma verbal descriptiva o enumerativa, se la repite innumerables veces variando únicamente el sujeto gramatical y uno que otro atributo, al principio, al fin o a la mitad del verso.

Después de tres o cuatro horas de esta conjugación indígena, literaria y musical,

al són de la cual los cunas beben, bailan y cantan poseídos de un verdadero frenesí; y una vez agotada la colección de frases afirmativas que constituyen el poema, estilo Robertson u Ollendorf, los cantores oficiales repiten la orden *di se pate!* y toda la grey indígena corre a bañarse nuevamente.

Hasta el último día de la fiesta las mujeres y los hombres han bailado, cantado y bebido por grupos separados. Ese día se divierten juntos en una especie de comunión espiritual cuyo simbolismo nadie acertó a explicarme, sin duda porque esta tradición debe de haberse perdido.

Los bailes indios, como sus cantos, son de una primitividad absoluta; sus fuentes de inspiración son los movimientos corporales de ciertos animales. De ahí el paso del macho de monte, el paso de las antas y el del coatí de que habla Nordenskjöld. Nada tenemos que reprocharles desde que entre nosotros hace furor el paso del zorro (*fox-trot*). El último día del festín, cuando hombres y mujeres bailan, beben, comen y cantan juntos realizando un bello simbolismo que ellos quizás no sospechan, un ágape fraternal de pescado marítimo y fluvial marca el término de esta gran fiesta de los cunas que en siglos pasados debió de constituir para ellos una verdadera institución nacional. El *kantule* anuncia el ágape haciéndolo preceder del himno *Kalis igala* que cierra estos regocijos sociales con la misma solemnidad con que el *Nog igala* los iniciaba varios días antes.

## KALIS IGALA

MUHUDULE GALI TANAL IGALA NACUIDE  
mar carne de pescado tiempo solamente  
MUHUDULE GALA MILALA GALI TANAL IGALA NACUIDE  
carne de sábalo  
MUHUDULE GALA TABUNA GALI TANAL IGALA YE  
carne de sierra  
MUHUDULE TABUNA TITIGUA TANAL IGALA YE  
sierra chica  
MUHUDULE MILALA TITIGUA GALI TANAL IGALA NACUIDE  
sábalo chico  
GALI TANAL IGALA NACUIDE PELA OLO TAQUE DI YOBÍ DIOLELE  
todos oro ver parece Dios

MACHI OLO KAMU TULE YAHANUA SE COLE NAHI NUE ANI MOLA SUITUCCO GUINE ACAHOE  
niño oro flauta gente niña llamando bien mi vestido . extremidad este agarrado

MUHUDULE GALA AQUINNA GUHA IGALA NACUIDE  
habitante del mar mero

MUHUDULE GALA IBE NUSELU PARBA ACCAHEGUA IGALA NACUIDE  
conchas adheridas

MUHUDULE GALA ACCU HOYOEGUA GALI TANAL IGALA NACUIDE  
mandíbula señala pescado

MUHUDULE ACCU SUIGUA HOYOEGUA IGALA NACCUIDE  
cangrejos

MUHUDULE GALA IBE NUSELU TARBA AL LEGUA IGALA NACCUIDE  
vivienda dentro de reir

MUHUDULE GALA IBE NUSELU TARBA ACCAEGUA GALI TANAL IGALA NACCUIDE  
cangrejo

YAWALA IBE NUSELU TARBA ACCAEGUA GALI TANAL IGALA  
río roca vivienda conchitas

YAWALA IBE NUSELU TARBA ACCUAENIRREA GALI TANAL IGALA NACCUIDE  
conchas más grandes

YAWALA IBE NUSELU TARBA ACCUHOYOHEGUA CALI TANAL IGALA NACCUIDE  
camarones

YAWALA TULE GALA MATTANA ARMACCA GALI TANAL IGALA NACCUIDE  
habitantes del río

YAWALA TULE GALA TILILI TOTOGUA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA NEILOBA GALI TANAL IGALA NACCUIDE  
mero

YAWALA TULE GALA SILILI GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA IBE TINIGHI TUCCO CALITUDU GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA SILILIKORUA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA SILILITODOCUA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA KALILI GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA NABOLO GALI TANAL NACCUIDE

YAWALA TULE GALA ACQUEDULE GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA URRUEDULE GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAHANUA NA BEGA GALI TANAL IGALA TOQUENAHE

YAWALA TULE GALA KALITUDU IGALA NACCUIDE ABEHI TIHUALA  
GALI TANAL IGALA SENA BEGA TOGUE

YAWALA TULE GALA NARSOBA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA AIPURMACA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA COHERCA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA ORKEORKE GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA GALU EGURYANA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA COHERCUA GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA ACCUBANDUGU GALI TANAL IGALA NACCUIDE

YAWALA TULE GALA TUGTUGU GALI TANAL IGALA NACCUIDE

Traducción libre de la mayor parte de los  
versos, pues algunos son ininterpretables :

Distribúyase el pescado de mar,  
Distribúyase el sábalo,  
Distribúyase la sierra  
Distribúyase la sierra pequeña,  
Distribúyase el sábalo pequeño,  
Distribúyase el tiburón,  
Distribúyase el pargo,

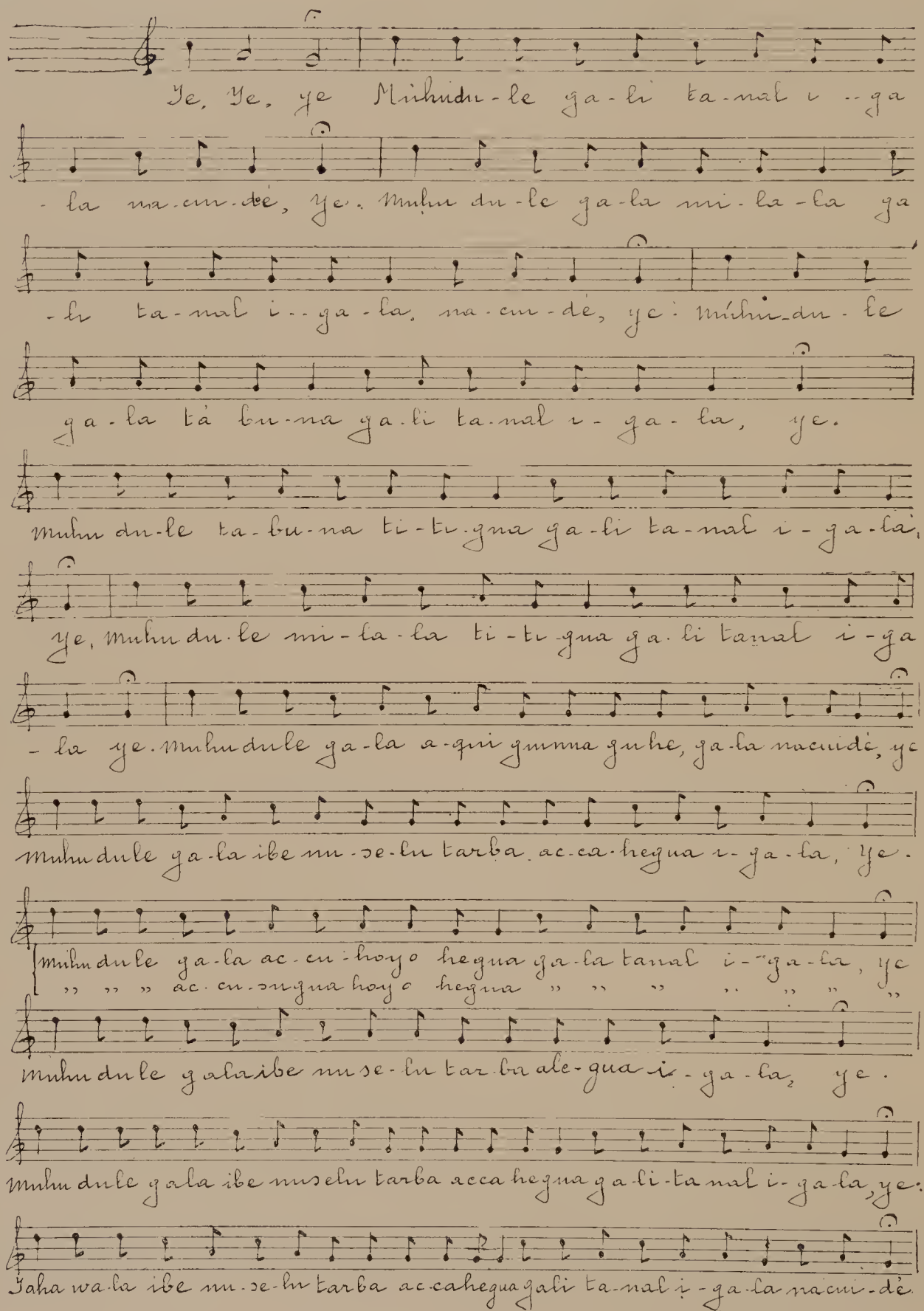
El camino del pescado parece que Dios lo hu-  
biera hecho de oro.  
El flautista llama a la niña y le previene que se  
agarre bien del extremo de su camisa.

Distribúyase el mero,  
Distribúyanse las conchas que se adhieren a las  
Distribúyase la langosta [rocas,  
Distribúyanse los cangrejos,  
Distribúyase el marisco que vive en la roca con la  
[boca abierta, como si riera,  
Distribúyase la carne de las conchitas del río,  
Distribúyanse las conchitas más grandes,  
Distribúyanse los camarones,  
... ..  
Distribúyase el mero de río,  
Distribúyase la iguana que se para en el extremo  
[del guayacán.



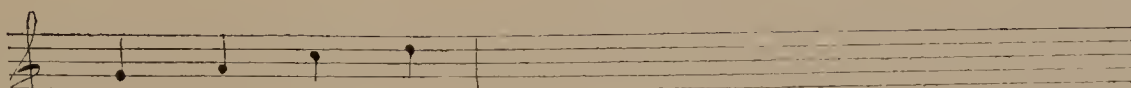
Los demás versos hablan de volatería, no de pescado, y parecen provenir de una confusión de ideas en el espíritu de Roberto Pérez.

Los surcos del cilindro de cera del dictáfono, después de innumerables audiciones, dejan percibir todavía la cantilena de algunos versos:

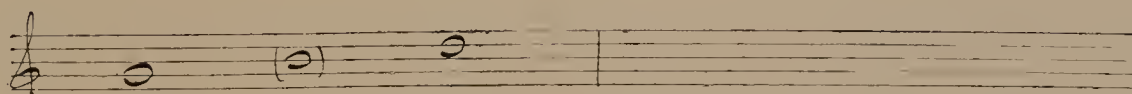


Ye, Ye, ye Muihdu-le ga-li ta-nal i--ga  
 - la na-em-de, ye. Muihdu-le ga-la mi-la-la ga  
 - li ta-nal i--ga-la, na-em-de, ye: muihdu-le  
 ga-la ta-bu-na ga-li ta-nal i-ga-la, ye.  
 muihdu-le ta-bu-na ti-ti-gua ga-li ta-nal i-ga-la,  
 ye, muihdu-le mi-la-la ti-ti-gua ga-li ta-nal i-ga  
 - la ye. muihdu-le ga-la a-qui guina guhe, ga-la na-em-de, ye  
 muihdu-le ga-la ibe nu-se-lu tarba ac-ca-hegua i-ga-la, ye.  
 muihdu-le ga-la ac-cu-hoyo hegua ga-la ta-nal i-ga-la, ye  
 " " " ac-cu-sigua hoyo hegua " " " " " "  
 muihdu-le ga-la ibe nu-se-lu tarba ale-gua i-ga-la, ye.  
 muihdu-le ga-la ibe nu-se-lu tarba ac-ca-hegua ga-li-ta-nal i-ga-la, ye.  
 Jaha wa-la ibe nu-se-lu tarba ac-ca-hegua ga-li ta-nal i-ga-la na-em-de.

Y siguen las conjugaciones o declinaciones del himno *ad infinitum*. Es digno de observarse que esta melodía tetrafónica, esto es, compuesta de los cuatro grados siguientes:



no contiene una sola vez la mediana de la triada armónica:



Con las últimas notas de este himno se apagan los sonidos de las flautas y el ruido del sonajero, se escancian en la amplia *surba* las últimas totumadas de chicha, quedando definitivamente cerrado el ciclo de la fiesta ancestral. Los hombres se acuestan en sus hamacas a dormir la grande, la enorme borrachera de cuatro días consecutivos, y las mujeres, siervas sumisas, reasumen sus oficios domésticos ordinarios después de este paréntesis en su vida monótona y rutinaria. Los detalles de la ceremonia interior, vedada a las miradas de los profanos, fueron suministrados por el indígena Samuel Morris.

Kantulbipi me había dado un corto espécimen de la lírica cuna anotado arriba: la canción de la jagua (*sabdur namaquedi*). Es un fragmento del largo himno con que la tradición indígena celebra la ceremonia ritual que consiste en teñir el cuerpo de la joven púber con el jugo de la jagua. En el mismo orden de ideas, Roberto Pérez me comunicó

después un canto en honor de Tipi el adivino, inspirado en el episodio que motiva el poema de Kantulbipi. Tuve la desgracia de romper involuntariamente el disco de cera

que había registrado las vibraciones de ese canto, pero el accidente ocurrió cuando ya

la letra había quedado íntegramente transcrita, faltándole solamente la notación musical. Es un espécimen interesante de la poesía lírica de los cunas; pero he tropezado para los efectos de la traducción con los mismos obstáculos que encontró el Barón Nordenskjöld para traducir los poemas medicinales y mágicos transcritos en sus Estudios. La literatura mélica de los cunas es acaso un idioma clásico ya extinguido, distinto del lenguaje de la conversación ordinaria? O bien es un idioma esotérico donde cada palabra tiene un significado convencional reservado a la comprensión de los iniciados? Es una lengua culta? Es una jerigonza? No lo sé. Lo cierto es que no hay dos indios capaces de dar la misma traducción de uno solo de estos versos. Las traducciones libres que figuran al pie de los himnos precedentes, son una transacción o compromiso entre tres versiones distintas suministradas respectivamente por Samuel Morris, Estanislao López y Roberto Pérez, tres indios cunas que poseen bastante bien el castellano.



## NELE TIPI NELE IGALA NACCUIDE

adivino Tipi adivino camino subiendo

1. YAHANUA NAHERQUE  
Niña vamos
2. YAHANUA SUBI ANGA PINA SAHE DAGUERQUE  
temor yo corazón siente
3. YAHANUA NELE TIPI YABI TARBA TOGUE NAHE  
adivino puerta principal entra
4. NELE TIPI NELE NEGA QUIA PAHACACA IBE GUHE  
casa espacio ocho [MAHI  
dueño
5. NELE TIPI NELE CUENATI GANABI NEGA IBE GUHE  
familia todos casa [MAHI
6. YAHANUA NANASAILA GÜITCHI GUHALI  
madre esta
7. YAHANUA BABASAILA GÜITCHI GUHALI  
padre
8. YAHANUA CUENATI GANA GÜITCHI GUHALI  
familia toda
9. YAHANUA EGUILU DIHI GÜITCHI GUHALI  
tíos
10. YAHANUA SUSUMALA DIHI GÜITCHI GUHALI  
hermanos
11. YAHANUA URBAMALA DIHI GÜITCHI GUHALI  
hermanas
12. YAHANUA AMMAMALA DIHI GÜITCHI GUHALI  
tías
13. YAHANUA MUHU DIHI GÜITCHI GUHALI  
abuelas
14. YAHANUA TADA DIHI GÜITCHI GUHALI  
abuelos
15. YAHANUA MUCUAMALA DIHI GÜITCHI GUHALI  
hermanas de las abuelas
16. YAHANUA TADOLOMALA DIHI GÜITCHI GUHALI  
hermanos de los abuelos
17. YAHANUA NANASAILA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
madre borracha
18. YAHANUA BABASAILA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
padre
19. YAHANUA SUSUMALA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
hermanos
20. YAHANUA AMMAMALA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
tías
21. YAHANUA GUILUMALA DIHI YOBİ GUESA  
tíos
22. YAHANUA MUHU DIHI TUHU YOBİ GUESA  
abuelas
23. YAHANUA TADA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
abuelos
24. YAHANUA TAHADOLOMALA DIHI TUHU YOBİ  
hermanos de los abuelos [GUESA
25. YAHANUA MUCUAMALA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
hermanas de las abuelas
26. YAHANUA AIMALA DIHI TUHU YOBİ GUESA  
amigas
27. YAHANUA IBABASAILA AIMALA DIHI TUHU YOBİ  
amigos del padre [GUESA
28. YAHANUA TUHUGUNA NEGA GUI NOHERGUE  
borracha casa de aquí va a salir
29. TOLO TOLO WAL IBE GOLE GÜITCHI  
avisadores

## TRADUCCION LIBRE.

### La cuesta de Tipi el adivino.

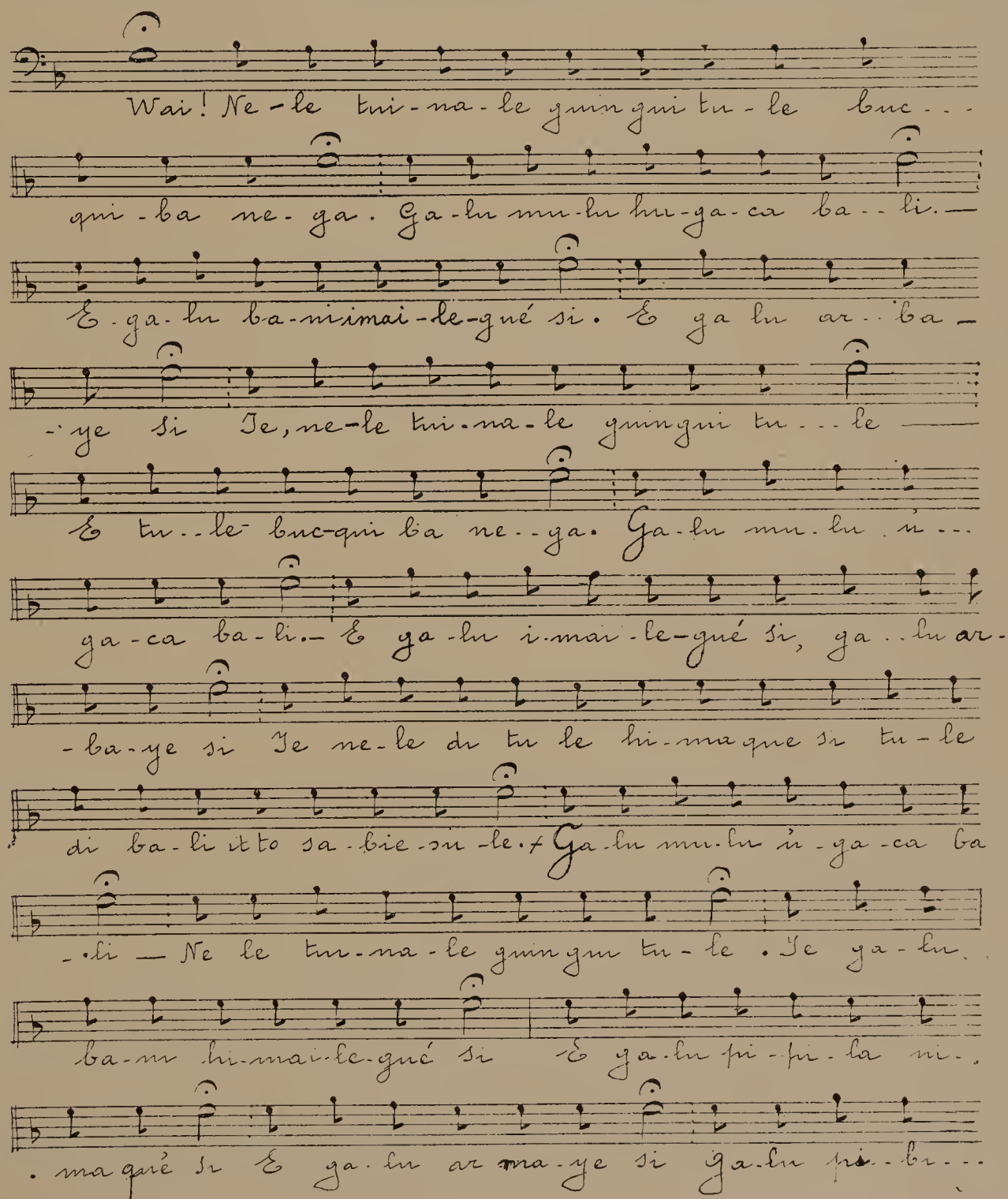
Vamos niña,  
Niña no tengas miedo,  
La niña entra por la puerta principal a  
[casa de Tipi el adivino.  
La casa de Tipi el adivino tiene ocho  
[espacios entre horcón y horcón.  
Todos los que viven en la casa son pa-  
[rientes de Tipi el adivino.  
En el octavo espacio de la casa vive Tipi  
[el adivino.  
  
La madre de la niña está ebria,  
El padre de la niña está ebrio,  
Los hermanos de la niña están ebrios,  
Las tías de la niña están ebrias,  
Los tíos de la niña están ebrios,  
Las abuelas de la niña están ebrias,  
Los abuelos de la niña están ebrios,  
Las hermanas de las abuelas de la niña  
[están allí,  
Los hermanos de los abuelos de la niña  
[están allí.  
  
La madre de la niña esta allí,  
El padre de la niña esta allí,  
Todos los parientes de la niña están allí,  
Las tías de la niña están allí,  
Los hermanos de la niña están allí,  
Las hermanas de la niña están allí,  
Las tías de la niña están allí,  
Las abuelas de la niña están allí,  
Los abuelos de la niña están allí,  
Los hermanos de los abuelos de la niña  
[están ebrios,  
Las hermanas de las abuelas de la niña  
[están ebrias.  
  
Las amigas de la niña están ebrias,  
Las amigos del padre de la niña están  
[ebrios,  
La niña va a salir de la casa de la fiesta.  
Los cortadores de flauta avisan a la gente.

Estos versos o frases son líricos únicamente en la acepción etimológica del vocablo porque tienen canto y acompañamiento de flautas y sonajero. Pero el texto, despojado de sus aditamentos musicales, no vibra al contento de ningún subjetivismo ardiente y los sentimientos de primera persona, característicos de la poesía lírica, son raros en ellos. Cierta ambiente poético resulta de

la simple presentación de los hechos objetivos. El cuna parece más bien parnasiano de instinto. La impetuosidad romántica le es ajena y el sentimiento que anima sus cantares es siempre sereno y equilibrado.

De Oloinguipe es este otro fragmento lírico sobre la culebra « tuinale », impresionado una tarde a bordo del *Panquiaco*. No hace parte del ciclo de los cantos de la pubertad.

## *Naibe Namagueti.*



Wai! Ne-le tui-na-le quingui tu-le buc...

qui-ba ne-ga. Ga-lu mu-lu lu-ga-ca ba-li.

E-ga-lu ba-nimai-le-gué si. E ga lu ar-ba-

-ye si Te, ne-le tui-na-le quingui tu-le

E tu-le buc-qui ba ne-ga. Ga-lu mu-lu n...

ga-ca ba-li. E ga-lu i-mai-le-gué si, ga-lu ar-

-ba-ye si Te ne-le du tu le hi-maque si tu-le

di ba-li ito sa-bie-si-le. Ga-lu mu-lu n-ga-ca ba

-li — Ne le tui-na-le quingui tu-le. Te ga-lu.

ba-mu lu-mai-le-gué si E ga-lu pi-pi-la ni.

.ma qué si E ga-lu ar-ma-ye si ga-lu pi-br...



- la ba-li hi--ma-que si - Eule ar-ra-ba bu...  
 qui ba ne-ga E ga-lu bani i mai...le-gué si  
 Ea-gu-la bu-qu-ba ne-ga - Gut-tur-ga-na bu..  
 - qui-ba ne-ga Eule ar--ra..ba bu qui-ba ne--ga  
 Ne-le di tu--le lu-ma-que si - E galuar-ba..  
 --ye si - Ne-le gungu tu-na-le-Mani an-chuc  
 lu ga-lu ne-si - Ye, ga-lu bani i mai...le...  
 gué si Ye, ne-le ga-lu hi mai le-gué si ga-lu mu-lu hi..  
 -ga-ca ba-li Mani anchuc lu yalu ne-si In-gu tu-gu buc..  
 -qui ba ne-ga ga-lu ni-gli maquesi yar ma-que si  
 Un-ni tu-le ba-lu ito-e le-su--li.













## NAIBE NAMAQUEDI

culebra

canto

WAI!...

1. NELE TUINALE GUINGUI TULE BUQUIBA NEGA
2. GALU MULU UGAKA BALI
3. E GALU BANI IMAHILEGUE SI
4. YE GALU ARBAYE SI
5. YE NELE DI TULE HIMAQUE SI, TULE DI BALI ITTO SABIESULE
6. YE GALU PIBILA BALI IMAQUE SI
7. TULE ARRABA BUQUIBA NEGA
8. TAGULA BUQUIBA NEGA
9. GUTTURGANA BUQUIBA NEGA
10. TULE ARABA BUQUIBA NEGA
11. NELE DI TULE HIMAQUE SI
12. MANI ANCUELU YALU NESI
13. TUGU TUGU BUQUIBA NEGA
14. GALU NIGLI HIMAQUE S IYARMAGUE SI
15. UNNI TULE BALI ITTOE LIESULI

He eliminado las repeticiones de versos que aparecen en el canto, y de estas quince frases restantes suministraron Sanguillén y Pérez sendas traducciones que aparecen aquí pareadas.

1. Hay muchísimas culebras picadoras *tuinale* (1).
2. La culebra está en una esquina lejana de la cueva.
3. La culebra está enroscada y dormida.
4. La culebra despierta y se pone en marcha.
5. La culebra está cantando y el ruido que hace no
6. La culebra está cantando. [deja oír.
7. Hay muchas culebras azules.
8. Hay muchas culebras blancas.
9. Hay muchas culebras negras.
10. Hay muchas culebras azules.
11. (No pudo traducir este verso.)
12. Los colmillos de plata atacan a traición.
13. Hay muchas culebras de otros colores.
14. (No pudo traducir este verso.)
15. Hacen un ruido enorme que no permite oír.

## VERSION DE SANGUILLEN

Hay gran discrepancia, según se observa, entre las versiones de Sanguillén y de Pérez. Ambos poseen el castellano lo suficiente para verter en él las ideas que pueden expresar en su propia lengua. Pero ambos concurren en la opinión de que el lenguaje de los cantos indios está fuera de la circulación y no es comprendido sino por los kantules, sáilas, neles, inatuledis y otros depositarios de las viejas tradiciones.

Kantulbipi me hizo conocer también el texto de una especie de letanía, que tal me

1. Es el lugar donde vive gran numero de culebras  
[*tuinale* (1).
2. Lugar interior en un extremo de la cueva.
3. (No dió traducción de este verso.)
4. El lugar está en gran desorden.
- 5: La gente discute.
6. (No dió traducción.)
7. Lugar donde hay muchas culebras azules.
8. Lugar donde hay muchas culebras blancas.
9. Lugar donde hay muchas culebras negras.
10. Lugar donde hay muchas culebras azules.
11. La gente está discutiendo.
12. (No dió traducción.)
13. (No dió traducción.)
14. (No dió traducción.)
15. (No dió traducción.)

## VERSION DE PEREZ

pareció por la poca precisión de su línea melódica y la semejanza que ello le daba con los rezos en común de nuestras beatas de novenas y rosarios. Su declamación y cantilena imprecisas son incompatibles con la grafía musical, como puede certificarlo quienquiera que escuche en el dictáfono el cilindro en que fué grabada dicha letanía. La versión literaria interesa aquí porque armoniza con el himno *Sabdur Namaguedi* transcrito atrás y con el poema de Tipi el adivino, dictado por Roberto Pérez. Los tres cilindros ruedan sobre las ceremonias rituales de la fiesta de la pubertad femenina y uno de sus actos simbólicos más importantes: el corte del cabello de la joven púber.

(1) Género de culebras que no he podido identificar en castellano.

1. PUNA ICCUA BAYAI YAHANUA SURBA SE DOGUENAHE
2. YAHANUA TACCA SICQUI TIGUA BUQUIBA NEGA SE SIGUE
3. PUNA ICCUA BAYAI NUSELU CARBA DUDDU NAHE GRAHE SI
4. PUNA ICCUA BAYAI GUGULI DUDDU GAHE SI
5. PUNA ICCUA BAYAI YAHANUA SAPPIN WITCHI GUHABI
6. PUNA ICCUA BAYAI TUHAGUI NOGA GAHE
7. PUNA ICCUA BAYAI SICQUI GUILÉ GAHE
8. PUNA ICCUA BAYAI SICQUI GUILÉ MURR WITSCHI
9. PUNA ICCUA BAYAI SICQUI GUILÉ ABI GAHE
10. PUNA ICCUA BAYAI SICQUI GUILÉ TUCQUE MAQUE
11. PUNA ICCUA BAYAI YAHANUA TACCASIQUE BUQUIB GANA
12. PUNA ICCUA BAYAI YAHANUA SAILI ULU HARGAHALE
13. PUNA ICCUA BAYAI NUSELU GARRUA DUDDU GAHE SI
14. PUNA ICCUA BAYAI GUGULI DUDDU NARSOBA GAHE SI
15. PUNA ICCUA BAYAI SAILI ULU CUHISICCAL
16. NUSULU CARBA DUDDU GARRUA MACQUE SI
17. PUNA ICCUA BAYAI YAHANUA SAILI ULU CACAR MAHALI
18. YAHANUA SAILI ULU CACAR MACQUE MAHE
19. PUNA ICCUA BAYAI YAHANUA NUSELU GARWA DUDDU YAHANUA SAILI ULU  
GUINE GAHE MAHE
20. PUNA ICCUA BAYAI GARWA DUDDU YAHANUA SAILI ULU GUINE GAHE MAHE
21. YAHANUA UHUMOLA PANUELO WANNULA BALAGUI SACCADI LEG las cubren bien.

### VERSION LIBRE.

1. Las mujeres que motilan a las niñas van entrando a la casa.
2. Las mujeres se sientan detrás de las niñas,
3. Las mujeres cojen las tijeras y se sientan,
4. Las mujeres cojen las tijeras y la peinilla,
5. Las mujeres se paran enfrente de las niñas,
6. Las mujeres están de piés con las totumas llenas de agua.
7. Las mujeres cojen las totumitas,
8. Las mujeres llenan de chicha las totumitas,
9. Las mujeres se tiran las totumitas y las apañan,
10. Las mujeres están tomando chicha,
11. Las mujeres van a sentarse de nuevo,
12. Las mujeres les quitan el pañuelo a las niñas,
13. Las mujeres empuñan las tijeras,
14. Las mujeres peinan a las niñas,
15. Las mujeres motilan a las niñas,
16. Las tijeras están motilando a la niñas,
17. Las mujeres dejan caer al suelo el pelo de las niñas,
18. Caen el suelo los cabellos de las niñas,
19. Las mujeres les ponen las tijeras en la cabeza a las niñas,
20. Las mujeres acaban de motilar a las niñas,
21. Las mujeres les ponen de nuevo el traje a las niñas y con el pañuelo

Mientras hacía registrar las vibraciones de estos poemas líricos o descriptivos en los cilindros del dictáfono, las festividades del Carnaval rivalizaban en las dos islas gemelas de Narganá y Corazón-de-Jesús. El culto de *Ibeorgún* cedía el paso al culto de Momo. Gentilismo por gentilismo, las buenas monjitas de la Escuela y los padres de la Misión Católica los miraban ambos con ojos poco favorables. Todo ese día las monjas mantuvieron cerradas las puertas y persianas de la Escuela y los padres armaron

excursiones a otras islas. Narganá tuvo su Reina de Carnaval y Corazón-de-Jesús tuvo la suya. Narganá fabricó una carroza real y Corazón-de-Jesús otra. Los jóvenes cunas que estudian en los planteles oficiales de Panamá parodiaron esa noche en los Clubs isleños la ceremonia de la coronación anual de la Reina que se celebra en el Teatro Nacional de Panamá, y abundaron los discursos y los versos en estilo clásico y decadente. Un trovador cuna cantó las « caderas refulgentes » de la Reina de Nar-

ganá y todos demostraron que las más arriesgadas imágenes del modernismo literario no les asustan.

Había realizado los propósitos que me llevaron por segunda vez a San Blas. Llenos estaban mis cilindros de las vibraciones musicales y literarias de los himnos cunas. El dictáfono había rendido su jornada y tenía que desconectarlo y guardarlo. Yo también había cumplido mi deber pero no pensaba en desconectarme de la vida ni en relegarme al olvido; quería, por el contrario, vincularme activamente a las alegrías populares que desbordaban por las islas, no obstante la prohibición oficial de consumir bebidas alcohólicas, que los cunas eludían confiscando furtivamente los frascos de perfumes de sus mujeres, hermanas, hijas y amigas, para no escatimar las ofrendas báquicas en el ara de Momo.

Así fué como a las seis de la tarde bajé la escalera del *Panquiaco*, me interné por las estrechas callejuelas, crucé el puente y asistí al desfile de los carros reales, sintiendo codo con codo la masa indígena en movimiento y los ímpetus de su alegría pueril y primitiva. Cuando el sol caía y las luces comenzaban a encenderse, las indias panameñizas se retiraban a sus bohíos a preparar el laborioso tocado de la noche, ellas que implantaban en el archipiélago los modelos europeos de Madame de Hond y de Nina Mastelari, los norteamericanos de Mrs. Foster y Mrs. Browdry; las prendas de Misteli y Pedro Aldrete, los perfumes Astra y el calzado de Homero Ayala.

A las nueve, las ortofónicas rasgaban los aires en los clubs de Narganá y Corazón-de-Jesús, reemplazando en estos confines territoriales el orquestín de pueblo y sus violines desafinados, su cornetín aguardentoso y el irremplazable acordeón.

Dos bailes de gala estaban anunciados y cada Reina presidiría el de su isla. Concurrí a ambos, bailé en ambos, coroné en uno de ellos a la Reina del lugar y en todos me

divertí con las mozas cunas que pasaban en sus islas nativas las vacaciones anuales de la Escuela Normal de Institutoras y de la Profesional de Mujeres. Las salas estaban repletas de parejas. Mi amigo y confidente del primer viaje, el que me había confiado los secretos de su corazón, estaba a un paso de mí. Al verme, se acerca, me abraza y me dice al oído: « la Providencia me lo envía! infúndame valor!... Acabo de ver a Fulvia, después de un mes de absoluto olvido y separación. Tropecé con ella cara a cara, y sus ojos centellaron esta vez a la luz artificial con más poder que antes en la penumbra. Como un cordero que obedece a la voz del pastor, sentí desde ese instante mi voluntad y mis potencias todas flaquear ante ella.

— Te esperaba, me dijo al encontrarme, sigo viaje a Panamá y te acompañaré a bordo.

Me abraso en un incendio interno provocado por esa mujer, descendiente espiritual de Betsabé y Herodías. Aconséjeme, defiéndame! »

Miré compasivamente a mi amigo y me abstuve de intervenir en su grave conflicto. El caso parecía desesperado, a la verdad, pero peores he visto yo en la vida y los pacientes se han salvado y repuesto contra lo que todos esperábamos.

Una excursión a Río-Azúcar y otra a la isla semi rebelde de Tigre completaron en esta ocasión mi programa de viaje.

En Río-Azúcar, patria de Roberto Pérez, pude adquirir dos flautas de Pan (*kamu purruí*) que era lo menos que podía comprar, porque ya se vió en el capítulo primero que esos instrumentos no se usan sino a pares. Esto hacía un total de cuatro instrumentos, pues cada uno de ellos se divide en dos, unidos entre sí por la cuerda que el *kantule* cuelga del cuello dejándole las manos libres cuando no está tocando. Una de las dos secciones tiene cuatro tubos o carrizos, y la otra tres. Así, las



siete cañas de la *syringa*, cuya invención se atribuye al dios de las ninfas y los sátiros, presentan entre los indios cunas condiciones distintas de construcción y manejo práctico que dan lugar a una técnica diferente. Para tocar, los *kantules* arreglan



*Kamu purru* o flauta de Pan indígena.

las cañas de las flautas en dos hileras en vez de una sola, y la ejecución diafónica se facilita sobremanera. Las cañas son tubos de diferentes longitudes ajustados unos a otros por medio de una cuerda y el ejecutante lanza el aire directamente contra el borde lateral del orificio de la flauta. En estos instrumentos ejecutaron Padilla y Olotibi el *Noga cope*, el *Us soedi* y los demás ejemplos de música instrumental transcritos con explicaciones y comentarios en el capítulo primero.

Luis Díaz, *saila* de Río Azúcar y cuñado de Roberto Pérez, hizo a los viajeros de la lancha Claudio Iglesias los honores de la isla regalándonos con zapotes y *chucula*. Llámase *chucula* una bebida hecha de cacao hervido, que tiene con el chocolate grandes afinidades fonéticas y sápidas.

Al día siguiente la misma lancha con un mar desmontado y un piquete de policías armados a bordo, enderebaza la proa hacia la isla de Tigre. El *saila* no esperaba a los viajeros y se había ido a *montear* a tierra firme, pero su hijo lo representó con toda propiedad.

Ese día hice mi agosto de instrumentos indígenas. Adquirí un par de flautas *tolo*, como las que Padilla usaba para tocar sus fantasías sobre el pájaro *wala*, sobre la gallina y la guacamaya (ver capítulo 1°). Repito que los cunas no conciben sus instrumentos

sino pareados: macho y hembra. El *tolo* macho tiene un solo agujero en el tubo y emite dos sonidos no más que completan en el registro grave las melodías del *tolo* hembra, dotado de cuatro agujeros y de una escala de sonidos más aguda y variada. El instrumento es de bambú y el tubo de aire está abierto en su extremidad inferior. La

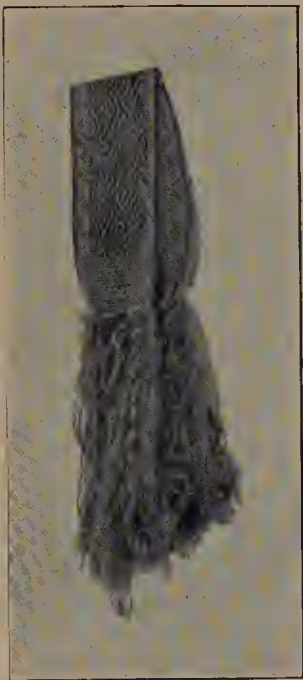


*Kamu* o flauta y *nasisi* o sonajero.

extremidad superior está

cerrada por una pelota cónica de cera prieta que impide la salida del aire y asegura en su lugar la pluma de ave aplicada al orificio superior del instrumento, a manera de boquilla. A la vista, la boquilla de *tolo* hace el efecto de la caña doble del oboe o del

fagot, pero la sonoridad es muy distinta. En mi primer viaje a las islas había comprado ya un *kamu* y un *nasisi*. El *kamu* es el instrumento predilecto de los *kan-tules* que ellos manejan con la mano izquierda, mientras agitan con la derecha el *nasisi* o sonajero, calabaza llena de semillas secas, como el güiro cubano.



*Kurkiu mora* o turbante indígena.

El tubo del *kamu*, larga flauta de 0.90 por 0.05 de diámetro, tiene en su base dos agujeros a tres centímetros de distancia unos de otros. El ejecutante lo hace sonar colocándolo a un lado de la boca, con la ayuda de la lengua que intercepta las vibraciones y contra la cual se quiebra la corriente de aire produciendo el sonido. El *kamu* es el instrumento por excelencia del *kantule*.

*Kurkiu-mora* es una faja para adorno de la cabeza que los indios usan en sus fiestas. Se coloca en la frente como un *bandeau* y los colganderos caen por detrás. Los puntos que lo ornamentan representan las marcas de la piel de la serpiente. Este espécimen fue adquirido en Tigre.

*Mola*, como vimos atrás, es el término usado por los indios para designar las camisas o corpiños multicolores con que se cubren el busto las mujeres y las niñas. Adquirí dos *mol*as en mi primer viaje a Narganá y dos en mi último viaje a Tigre. Si las pictografías convencionales de la *mola* son modelos importados del continente por los cunas de esa región, como algunos pretenden, es un

punto muy difícil de verificar; si esos motivos ornamentales encierran un simbolismo trascendente o un profundo sentido ideográfico, tampoco pude determinarlo. Me inclino, sin embargo, en mérito de la viveza comercial de los indios, a no darle a esos caracteres geométricos y a esos motivos de peces y cuadrúpedos, otro significado que el que tienen por sí mismos para el común de los mortales.

Bajo el nombre de *korki-kala*, de *korki* (pelicano) y *kala* (flauta), usan los cunas una flauta hecha del hueso del ala del pelicano. Las que construyen para la ejecución musical son ordinariamente de 20 centímetros de largo, más o menos. El collar de dieciseis flautas de hueso que hube en la



*Mola* o camisa de las indias (4 modelos).

isla de Tigre tiene una destinación muy diferente. Ninguno de esos pseudo instrumentos de viento ha sido construido par tocar en



ellos ni para producir sonidos determinados. Su fabricación se ha inspirado en preocupaciones puramente decorativas. Los *kantules*

suelen llevar el collar sobre el pecho



*Korki kala* o collar de huesos de guaco.

pendiente de la cuerda que ensarta las flautas, y se limitan a hacer sonar éstas, no soplando en ellas, sino agitándolas unas contra otras, pues cada una de ellas produce de por sí un timbre agradable semejante al del xilófono o la marimba, y todas en manojo producen un efecto musical parecido al de los cascabeles. Los huesos del pelícano están grabados con dibujos de líneas diagonales en bajo relieve que dan a cada hueso la apariencia de una flauta de verdad.

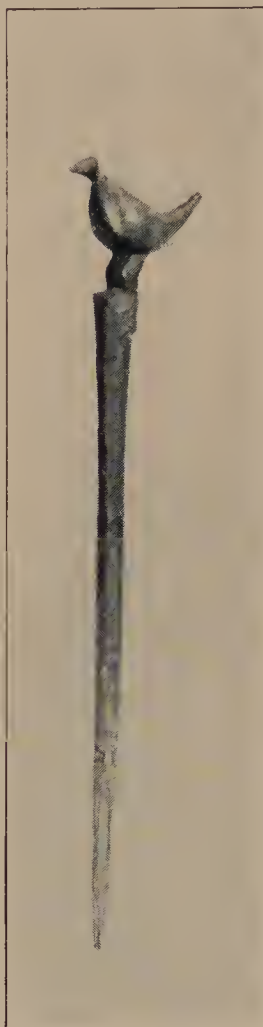
Los bastones que hube en Tigre no son tales propiamente hablando; son simples emblemas de mando, de profesión o de una función pública. Tan pronto es el policía indígena que usa el tolete coronado por el pájaro, como en la fotografía adjunta.

Tan pronto es el curandero que posee una numerosa colección de báculos, a cada uno de los cuales asigna determinada virtud curativa, de acuerdo con la clase de madera de

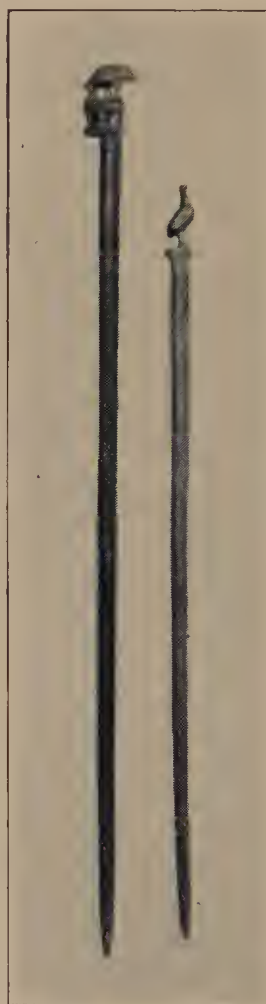
que están hechos y con el motivo de la escultura tallada en ellos.

O bien se trata del dios de la salud (*shurama*) que el curandero o el adivino toman en sus manos, como hace *Thaïs* con *Venus* en la novela de Anatole France, para consultarle casos de difícil diagnóstico, o bien es uno de tantos fetiches domésticos (*suar mimi*), moradas de los espíritus propicios, que se colocan bajo la hamaca del enfermo para que obren desde allí sus efectos sobrenaturales.

Un día después regresaba el Pan-



Emblema de mando.



Dos bastones con emblemas.



*quiaco* a Panamá con la misma comitiva, a excepción del Intendente, y con tal cantidad de pasajeros nuevos que hubo de recurrirse a la cubierta del barco para que los estudiantes indios de ambos sexos, que regresaban a reanudar sus cursos en la capital, tuvieran como pasar la noche. Iba realmente entre

*Suar mimi*, fetiche doméstico.



ellos Fulvia rediviva, como me lo reveló mi amigo el penitente? Probablemente, aunque nunca llegué a cerciorarme de ello.

mayas de Yucatán, o como hizo Napoleón III, ayudado por el genio restaurador de Violett-le-Duc, con los castillos feudales



Población indígena.

Cuando tras breves horas de navegación divisámos los costas de Portobelo y el guarda-costas pudo fondear en la bahía, desembarqué en el bote del Capitán y recorrí en diversas direcciones la histórica plaza fuerte. Saltaba de gozo a la idea de poder reconstituír algún día las antiguas fortalezas y castillos de la gran metrópoli española en el Atlántico. Para esto, visitaría el Archivo de Indias de Sevilla en la próxima primavera y otros archivos de la madre patria. Descontaba en la mente la satisfacción con que el Presidente de la República, antiguo ingeniero y arquitecto, por más señas, acogería mis ideas al respecto, las cuales bien podrían, andando el tiempo y con el desarrollo del turismo en la República, convertirse en una reconstrucción ulterior de la vieja plaza fuerte conforme a los antiguos planos, como se hizo y se continúa haciendo en las ruinas de Pompeya y Herculano, o en las de Chechen Itza de los antiguos

derruidos de Compiègne y Pierrefonds.

De tan hermosos propósitos solo queda hoy el recuerdo y la esperanza de que otros más afortunados puedan llevar a cima la tarea gloriosa, de común interés para la República y la madre patria española, de restaurar en su integridad no solamente los castillos y fortalezas del antiguo Portobelo, sino la vieja metrópoli del Pacífico destruida por los piratas ingleses y los monumentos históricos del Nuevo Panamá que una negligencia cuasi criminal sepulta cada día más en la ruina y el olvido.

Que digo! Nombre de Dios, Caledonia y Acla, no son menos dignos de ese bello plan de restauración histórica que las generaciones venideras no podrán eludir. En cuanto a Santa María la Antigua, la vieja capital de la Provincia del Darién en el Reino de la Castilla del Oro, que después se llamó Tierra Firme, y fue teatro de las

proezas de Enciso, Balboa y Nicuesa, la reciente delimitación fronteriza con la República de Colombia deja ese foco de evocaciones históricas fuera de nuestro radio jurisdiccional. Siguiendo la línea divisoria entre los antiguos Estados del Cauca y Panamá trazada en 1857 por el caucanísimo Presidente de la Nueva Granada, General Tomás Cipriano de Mosquera, la frontera histórica entre Colombia y Panamá fué desplazada desde el Atrato hasta el río de la Miel, y el asiento de Santa María la Antigua del Darién ha venido a quedar comprendido dentro de los límites territoriales de la Intendencia colombiana del Chocó.

Para la restauración de Portobelo puede Panamá pedir, sin humillarse, la cooperación del Gobierno de los Estados Unidos, que no la rehuirá, estoy seguro de ello. Estados Unidos, en un momento de ciego apresuramiento, hizo volar con dinamita el célebre Castillo de San Felipe Todo de Hierro, el primero de los fuertes de Portobelo, para construir con el material sacado de allí las esclusas del Canal de Panamá en la sección de Gatún. Por doloroso que sea este hecho, él se cumplió inexorablemente, como todo lo que el interés vital de una gran potencia sugiere y aconseja en sus relaciones con un país pequeño y débil; pero los mismos norteamericanos razonables deplozan este gesto ligero que la « necesidad militar » quizás explica pero no cohonest.

Anderson, en su obra *Castilla del Oro*, editada por Appleton en 1911, habla así del castillo destruido:

« Lugar de donde se extrae la piedra para  
» hacer mortero con que construir las esclusas para el canal americano. Los taladros  
» de la roca y la dinamita bombardean ahora  
» la playa pedregosa al norte de Portobelo,

» y el famoso y viejo San Felipe, el Fuerte  
» de Hierro, se ha rendido a las inexorables demandas de la utilidad y el progreso.  
» Los muros de su orgulloso fuerte, demolidos y convertidos en mortero! Sin duda,  
» Felipe II y Juan Antonelli debieron estre-  
» mecarse en sus sepulcros. »

Un Gobierno protector de las manifestaciones de la cultura, amante de la justicia y apóstol de la Paz universal, como el promotor del Pacto Kellogg, no se negaría a reparar en equidad el daño que involuntariamente causó a la República y sería el pri-

mero, a mi juicio, en inscribirse como colaborador de esta obra de restauración arquitectónica que tanto aprovecharía a Panamá en su prestigio, su cultura y quizás hasta en su resurgimiento económico.

Una página más adelante y en relación con el histórico

puerto de Nombre de Dios, hoy reducido a la miseria no obstante los pronósticos optimistas del publicista norteamericano, sigue diciendo Anderson:

« Ellos » (los norteamericanos) « no  
» demuestran veneración por la edad ni respeto por las tradiciones o leyendas de la  
» antigüedad. Ingenieros de los Estados Unidos están dragando arena en Nombre  
» de Dios para usarla en la construcción de las esclusas del Canal, en la represa de  
» Gatún. Máquinas gigantes trituran  
» ahora el suelo que hollaron Nicuesa, Pizarro, Espinosa, Drake y otros hombres célebres. Los americanos están introduciendo, según opinan algunos, un orden  
» de cosas mejor; y casas a prueba de mosquitos, acueductos, sanidad y un hospital  
» moderno están reemplazando las viejas  
» costumbres del país. »



Estampa antigua del Castillo de San Felipe Todo de Hierro.



La opinión de Anderson representa los intereses del pasado, de la tradición, de las ciencias históricas, que también son un elemento importante de « la utilidad y el progreso » aun cuando no pertenezcan al orden material; por eso la acojo y reproduzo en este libro como la expresión de un sentimiento de justicia innato en el pueblo de los Estados Unidos y susceptible de engendrar actos nobles de reparación.

El destruido fuerte de San Felipe es lo primero que se divisa a la entrada de la bahía de Portobelo, pero solo disponiendo de varias horas habría podido llegar hasta él en canoa. El Capitán del *Panquiaco* solo concedía una hora para visitar la población y hube de limitarme a contemplar el fuerte desde a bordo. Allí solo queda en pie una cantera destripada y el emplazamiento del fuerte, según informes de mis compañeros de viaje. El Gobierno debe apresurarse a reconquistar ese monumento histórico, rescatando sus restos diseminados y restaurándolos en su integridad.

Comenzaba a arrepentirme de no haber pedido a la Secretaría de Gobierno una escala adicional en Nombre de Dios para visitar la población. Este puerto y el de Portobelo están tan íntimamente ligados en la historia colonial del Istmo, que mi visita a Portobelo habría sido más fructuosa si la hubiera precedido una excursión a Nombre de Dios. La ciudad de San Felipe de Portobelo fue fundada para trasladar a ella en 1597 la población de Nombre de Dios, reducida a la miseria por el ataque é incendio del puerto llevado a cabo dos años antes por el pirata inglés Francis Drake. El ingeniero Antonelli, que estaba entonces en el Istmo, recomendó ese traslado inmediatamente. Nombre de Dios había sido hasta ese día el puerto principal en el Atlántico y el punto de arribo de la flota española. Era una ciudad grande, al decir de Antonelli, con plazas espaciosas, altos edificios de madera y una iglesia nada fea. Cómo no se consultan en seguida esos planos o esas estampas antiguas para ver de devolver a la ciudad muerta

de hoy, siquiera en forma de inmigración turística y por concepto de curiosidad histórica, algo de su vida de antaño?

El bote del *Panquiaco* me llevó al desembarcadero. Está contiguo al barrio de Triana, donde vivían, según las crónicas de los viejos tiempos, los esclavos del Rey que construían los fuertes y los españoles pobres. Triana era el nombre del barrio de los marinos en Sevilla e indica la procedencia andaluza de los fundadores de Portobelo. Allí en Triana me esperaban las autoridades locales, provistas de datos orales y escritos acerca de la población y llenas de interés por cooperar al buen éxito de mis propósitos. Comenzó entonces una peregrinación a los fuertes y castillos y a todas las ruinas venerandas. Más que peregrinación era aquello una resurrección histórica. La yedra cubría los muros derruidos y la maleza invadía los cañones abandonados, las basas de calicanto, los viejos *block-houses*, como si quisiera velar con un manto de piedad la indiferencia de los hombres y las mordeduras del tiempo. Allí estaba el casco de la ciudad muerta, lleno de la poesía de las cosas que ya no son. Desde el Castillo de Santiago del Príncipe, severo y mustio, que servía de punto inicial a nuestra excursión, las mismas calles conducían a las dos plazas mayores, conectadas por el mismo puente de ladrillo y calicanto que permite vadear un río ahora casi seco, pero torrencioso en la estación de lluvias. La imaginación discernía perfectamente, entre cañones y pilastras, entre la maleza y la broza, el antiguo barrio de Guinea, así llamado quizás para recordar su patria de origen a los negros horros que en él vivían; la Catedral, el Convento de la Merced, el Hospital, las Casas Reales y el Cabildo o Ayuntamiento con su arquitectura mixta de cal y canto y sus horcones de madera indestructible.

Todo surgía al conjuro de la memoria entre descargas de arcabuces y disparos de artillería, en tanto que la Aduana, la antigua Tesorería, alzaba su fachada de piedra mutilada y se tenía en pie por un milagro de la gra-



vedad después de los estragos que en ella causó el terremoto de 1882. El barrio de la Merced, antaño asiento de las familias principales y de las autoridades de la Corona, también era fácilmente discernible a tra-



La Tesorería

vés de los emplastos de mampostería moderna aplicados por propietarios nuevos a los vetustos paredones, con escarnio del sentido estético y del pudor histórico. Por último, el barrio de la Carnicería, todo él de bohíos de paja y paredes de barro armadas de cañabrava, conforme a los modelos de la arquitectura de los indios, parecía arder en esos momentos, con espanto y consternación de sus moradores negros, al contacto de las granadas que arrojaban los hombres de Drake, Parker o Vernon.

Del gran fuerte de San Felipe de Hierro, con sus 35 cañones que reposan quizás entre la maleza del Castillo de Santiago, y su guarnición de 50 hombres acantonados en las cercanías, no se divisaba desde la ribera opuesta de la bahía sino la mole deforme y las escoriaciones visibles de una cantera abandonada, ahogada por la exuberante vegetación del trópico.

El Castillo de Santiago, aunque fuertemente afectado por los años y las inclemencias del tiempo, no ha sido sacrificado en aras del « progreso y la utilidad » universal, de que hablaba Anderson, y se mantiene en pie, majestuoso y digno, como si tuviera conciencia de su pasado. Los problemas de la vida han llevado a sus cercanías

techos de cinc oxidados y tallos de plátano que disuenan a su lado. Habría que amputarlos de raíz!

De su guarnición de bravos, queda el recuerdo indisolublemente unido al santuario en ruinas; de su artillería, los cuerpos de bronce alineados en tierra y reducidos a la impotencia, símbolos de la fuerzas espirituales inmanentes que irradian del pasado, de la tradición y la historia.

Algunas de las vistas aquí insertas fueron suministradas al autor por el señor Dr. J. D. Arosemena, Secretario de Relaciones Exteriores de Panamá, y se publican con permiso y por una deferencia de su propietaria, la distinguida escritora norteamericana Mrs. Jean Heald.

Del castillo de Santiago salimos como hubiéramos recibido el influjo poderoso de esas fuerzas misteriosas que viven en las grietas de los muros derruidos y en la herrumbre de los cañones desarticulados.

Orillámos el antiguo barrio de Triana, presa que fué tantas veces del fuego de los piratas y uno de sus puntos de apoyo, mate-



Castillo de Santiago.

riales y morales, para el asalto y toma de las fortalezas españolas. Y cómo no había de ser así cuando la esclavitud engen-



draba en el corazón de aquellos moradores sentimientos de abyección u odio de que sabían aprovecharse a maravilla los enemi-

momento preciso. Sobre los muros exteriores del fuerte, visibles desde la entrada de la bahía, los vecinos del lugar han



Castillo de Santiago (reductos).

gos blancos de los amos blancos de Portobelo? En lo que era ese mismo barrio de esclavos, se alza todavía el fuerte de

construido inmundos chiribitiles que están clamando por una comisión de conservación y restauración de monumentos históricos que los condene a la pena del fuego sin remisión y sin más pérdida de tiempo! (Véase p. 77).



Castillo de Santiago (interior).

Triana que durante mucho tiempo no llevaba artillería permanente, aun cuando estaba acondicionado para recibirla en el

Más hacia atrás, sobre la ladera del cerro que se alza al fondo de Triana, se advierten grandes ruinas perdidas entre la selva. Son los restos de un gran fuerte artillado que, según los portobeleños, se denominaba el Perú, dominaba la ciudad y el río contiguo y se comunicaba con Triana por medio de un arco mo-

numental que pasaba por encima de la calle actual. Esta versión nativa, es verdad, está en conflicto con el relato oficial del asalto de

Parker que asigna a este antiguo fuerte el nombre de Castillo de la Gloria.

De Triana seguimos a lo largo de la antigua calle a cuyos lados se elevaban antaño tiendas de plateros y artífices, y que conducía a los grandes depósitos de madera de la Corona; más al oeste estaba la Casa del Rey o Tesorería, artillada con piezas de acero montadas en carruajes de campaña y guardada por los soldados del Rey y los del Ayuntamiento, y luego, en la misma dirección, el antiguo Mercado. Atravesámos el río que baja de la montaña y divide la ciudad en dos partes, pasámos sobre el puente de mampostería que lo atraviesa, y pudimos reconstruir *in mente* la Prisión o Alcaldía, la Iglesia Mayor y el comienzo del camino hacia Panamá, donde las re-  
cuas de mulas

hicieron por tantos años prodigios de valor, de resistencia y de equilibrio, mientras los asaltos de los piratas y bucaneros ingleses, franceses y holandeses, representantes y defensores indirectos de los intereses comerciales de sus países, no habían logrado desviar todavía la ruta del comercio marítimo hacia el Cabo de Hornos y el Estrecho de Magallanes, asestando golpe mortal al monopolio del comercio de las Indias que

España quería reservarse exclusivamente y que constituía la piedra angular de su política colonial.

Restaurámos, también *in mente*, las ricas mansiones de los comerciantes principales del lugar, las del Sargento Mayor y los Comandantes militares, la Iglesia de San Juan de

Dios que está todavía en pie, y observamos que el esqueleto de la ciudad antigua subsiste intacto en el cuerpo de la ciudad nueva. Debido al descuido de las intereses nacionales y municipales y a la ley biológica del menor esfuerzo, muchos habitantes se ingeniaron para construir sus habitaciones sobre los fundamentos, unas veces, sobre las paredes, otras veces, de las antiguos edificios públicos, de tal suerte que el plano primitivo subsiste casi sin alteración y que



Castillo de Santiago (garita).

un proyecto de restauración histórica, como el que arriba sugiero, sería en extremo sencillo por todo concepto.

El término de nuestra excursión fué el Castillo de San Jerónimo, al extremo nordeste de la población. Fue ésta la última fortaleza tomada por Morgan en 1688, y para ello se valió del stratagema siguiente: construyó grandes escaleras de asalto y protegió



a los bucaneros con los cuerpos de las monjas y los sacerdotes españoles a quienes despachó por delante, exponiéndolos a las balas de sus compatriotas.

ver entrar entonces en acción las recuas de mulas sobre cuyos lomos transportábanse los tesoros del Sud atravesando el asendereado camino de Chagres, foco de pestilen-



La rada vista desde el Castillo.

Después de una excursión semejante, fácil era para la loca de la casa — léase imaginación — echar a vuelo las campanas del

cia é infección donde se atascaban hasta el vientre las cabalgaduras que tarde o temprano sucumbían en la brega; o aprovechar el curso del Chagres y fletar embarcaciones que transportaran la mercadería por agua hasta el propio puerto.



El fuerte de Triana.

templo y montar en escena las ferias bienales de la antigua ciudad; ver desfilar la caravana de carretas de Panamá a la Venta de Cruces y depositar aquí su preciosa carga;

realizarlas en la Feria, o venían en lastre para cargar sus bodegas con los tesoros y productos de los virreynatos del Pacífico.

Se nos ha enseñado que las leyes económicas no se violan impunemente, y la ley de la demanda y la oferta se hace pasar por una de ellas. Sin embargo, durante la Feria de Portobelo se presenciaba este hecho extraordinario: la tasación oficial de los precios con prescindencia de la oferta y la demanda. Entre el Presidente de la Audiencia de Panamá, el General de los galeones españoles y dos diputados del comercio de Panamá y Portobelo, se fijaba el precio de cada artículo por acuerdo unánime. La famosa ley quedaba burlada, es cierto; pero se vengaba a la postre aumentando en proporciones descomunales las rentas de las viviendas y almacenes durante los días de la Feria. Un río de oro corría en Portobelo; era el maná de los moradores, a quienes quedaban, después de la Feria, veintidos meses ociosos para gastar las utilidades realizadas y esperar la llegada de la nueva Feria, pues el encuentro de las dos flotas: española e indiana, no se efectuaba sino cada dos años.

Con el velamen de los barcos, los marinos levantaban en la Plaza del Mar, cerca de la Aduana, tiendas de campaña donde desembarcaban la carga y se discutían y llevaban a cabo, como en la antigua ágora, las transacciones comerciales, pero a cubierto del sol y de la lluvia. Miles de soldados, marinos y comerciantes españoles, de negociantes peruleros (1), antillanos, neogranadinos, nicaragüenses, habaneros, dominicanos, etc. pululaban por las calles de Portobelo viviendo durante sesenta días una vida intensa de aza-

res, aventuras y placeres, en ese emporio de la riqueza acumulada de ambos mundos que Alcedo define como « el depósito comercial de mayor consideración que se ha visto en ninguna parte ».

Sus ciento treinta casas de la época de mayor auge, o sus cincuenta de la era de la decadencia, vomitaban todas las mañanas una población flotante, ávida de ganancias y

de sensaciones nuevas, que pagaba a toca teja mil pesos de renta por un cuarto y seis y ocho mil por una casa. Al amparo de los imponentes baluartes de la plaza, aquella marejada humana se desparramaba por toda la población transfundiéndole vida, animación, riqueza y sensaciones. Los idilios entre foraneos y portobeleños debieron de ser frecuentes, así como los lances personales provocados por los celos, aunque de las estocadas en las callejuelas apartadas, del cuerpo que se desploma y de los pasos acelerados del victimario que escapa a la justicia, nada nos digan las crónicas antiguas.



La Iglesia Mayor.

Recorriendo las calles del poblado, nos parecía escuchar el rumor de los pasos de Pedro Meléndez, el gallardo defensor de la plaza, haciendo frente, denodado é invencible, a los corsarios de Parker en las mismas calles del barrio de la Merced donde recibió los ocho balazos que no pudieron quebrantar su entereza y valor.

Compañero suyo de heroísmo y hombría, otro Gobernador cuyo nombre no recuerdo, descendiente moral de Guzmán el Bueno, oponía un semblante estóico a los lamentos

(1) *Perulero*, nombre antiguo de los peruanos.



de las monjas y los frailes y a las súplicas de su esposa y de su hija, y sucumbía de nuevo a nuestra vista en los reductos del Castillo de San Jerónimo, tinto en sangre



El Castillo de San Jerónimo, entrada.

después de haber descargado su pistola sobre el cuerpo de los monjes españoles que servían de escudo a los piratas, y de los propios soldados españoles que por escrúpulo religioso vacilaban en disparar contra los hábitos sagrados.

La silueta vaga e inconsistente del Gobernador Martínez de Retes, alma apocada incapaz de elevarse a la sublimidad del sacrificio, se reflejaba asimismo en una mueca cómica sobre los muros de esas fortalezas que él no supo sustraer a la agresividad victoriosa del Almirante Vernon.

Si el Gobierno de Panamá emprendiera la restauración de aquellos castillos, no a la manera de los vecinos de Natá que han desnaturalizado el estilo propio de su vieja basilica, repellándola de cemento blanco al exterior, pavimentándola de azulejos y pintando al oleo la talla de madera del interior, sino repro-

duciendo la pátina del tiempo, el estilo, los materiales y la técnica de la antigua construcción colonial, su proyecto podría extenderse a Panamá Viejo y aun a Panamá

Nuevo, donde muchos monumentos históricos subsisten, profanados por retoques de albañiles y maestros de obras irreverentes. Un comité en el cual figuraran arquitectos como Villanueva y Guardia Jaen, historiadores y artistas como Samuel y Roberto Lewis, Enrique J. Arce y José de la Cruz Herrera, podría hacer milagros, en conjunción con la misión panameña en el Archivo de Indias de Sevilla y otros archivos españoles susceptibles de suministrar

luces y material adecuado. El Gobierno de los Estados Unidos, por las razones arriba expuestas, y el Gobierno de Su Majestad Católica, por consideraciones históricas y



Vista del Castillo de San Jerónimo desde Triana.

de otro orden que se dispensan de comentario especial, serían los primeros, de ello estoy seguro, en patrocinar moral y materialmente esa empresa grandiosa y trascendental.

Un llamado público, como el que desde aquí hago, a título puramente oficioso, a



aquellas naciones amigas que saben comprender los intereses superiores de la justicia internacional y fomentar los ideales comunes de la raza, no sería desoído por el Presidente de los Estados Unidos ni por el Rey de España, quienes tendrían satisfacción y honra en cooperar a la redención económica de estos pueblos y regiones bajo los auspicios de su esplendoroso pasado.

Nombre de Dios, Portobelo, Panamá Viejo y Panamá Nuevo vivirán más intensamente su presente cuando tengan mejor conciencia de su pasado. La restauración de sus tesoros históricos de la época colonial impondrá a su turno el estudio de las civilizaciones indígenas precolombinas, y no serán entonces los franceses, ingleses, alemanes y norteamericanos los únicos que sepan de los habitantes primitivos de América. A Pinart, De Zeltner y Rivet, al Capitán Joyce, a Max

Uhle, a Holmes y Mac Curdy, sucederá una pléyade de arqueólogos y etnógrafos nacionales que cumplirán para con su patria los deberes espirituales que hasta hoy han venido delegando en los extranjeros. Los focos de la civilización colonial serán otros tantos lugares de peregrinación abiertos a la contemplación objetiva de los curiosos, los sabios y los *dilettanti*, y a nuestros museos, hoy embrionarios, afluirán los resultados prácticos de las exploraciones científicas que hoy toman el camino del exterior burlando la ley sobre conservación de monumentos históricos y arqueológicos.

Que el Presidente Arosemena y su Gobierno no dejen escapar la ocasión de rendir al país este gran servicio cultural, económico y patriótico, es el voto que formulo con todo fervor al finalizar este capítulo.



# PROVINCIAS CENTRALES



**H**ASTA aquí las únicas vías de transporte utilizadas en mis excursiones por el Istmo, eran el buque de vapor, el ferrocarril y la cabalgadura. Faltábame utilizar el automóvil, el vehículo por excelencia de los tiempos modernos, con perdón de la aeronave que todavía no está suficientemente divulgada ni comercializada. Se me brindaba, para llenar ese vacío, una ocasión propicia: la necesidad de visitar las provincias del interior en la parte surcada por carreteras nacionales que han venido consumiendo de pocos años a esta parte, en aras del « progreso y la utilidad » que cantaba Mr. Anderson, varios millones del presupuesto de la República no incluídos en los llamados « millones de la posteridad ».

El hecho es que un día la Junta Central de Caminos, por disposición de su ingeniero en Jefe, Don Tomás Guardia, comisionó a uno de los ingenieros bajo sus órdenes, el Sr. Antonio Henríquez, para que me acompañara en una excursión por el interior y me proveyera no solamente de su grata compañía sino también del vehículo, del chofer y del combustible necesario para el viaje. Y una mañana de Marzo salimos los dos de la capital en viaje de observación, estudio y acopio de materiales populares y tradicionales por el interior de las provincias de Panamá, Coclé, Herrera, Los Santos y Veraguas.

En San Blas e Higuerones había estudiado dos meses antes el « enigma popular » indí-

gena. En David, esboqué apenas el enigma popular panameño. Aquí la voz panameño no excluye a los indios, a los negros, a los blancos ni a ninguno de sus cruzamientos; ella comprende precisamente todos los matices étnicos y todas las variedades políticas de nuestra nacionalidad, y en esa acepción se distingue de la voz aborígen o indígena con que designamos exclusivamente a los descendientes de Urraca y Panquiaco.

El « enigma » de estos últimos es el de una minoría de raza, de religión y de lengua, perfectamente caracterizada. El enigma nacional panameño es otro: es el que se expresa en lengua castellana por individuos o grupos pertenecientes a las razas puras o mezcladas que se han incorporado ya a la civilización occidental de que somos tributarios y que han formado el alma nacional al amparo de los principios de la moral cristiana. De allí nace un folklore más complejo, más rico y variado, donde los elementos de origen indígena, europeo y africano, combinados en proporciones variables, entran en acción para formar el extraño compuesto étnico, lingüístico, político y espiritual que responde hoy al calificativo de « panameño ».

Henríquez, mi compañero, avezado a disciplinas científicas y artísticas desde temprana edad, demostraba vivo empeño por conocer el objeto y alcance de mis investigaciones y cooperar a su realización. El primer día llegamos temprano al *ferry-boat* de Pedro Miguel, la barca que transporta



cada media hora, durante las horas laborables, a los panameños y extranjeros residentes de la República que necesitan pasar de una a otra orilla del canal. El canal ha partido en dos nuestro territorio y extiende virtualmente su poder aislador, digamos así, a una distancia de cinco millas a cada lado de su eje en



Calle de Capira.

toda la « zona » sometida a la jurisdicción de las autoridades canaleras, « como si fueran soberanas » en el territorio que administran, según reza el Tratado. Es, en mayor escala, el caso de un ferrocarril que dividiera en dos partes un predio urbano atravesado por él, seccionándolo e incomunicándolo. No se necesita ser economista ni estadista de altos vuelos para comprender los perjuicios inherentes a esta incomunicación. Tampoco se necesita ser ingeniero para comprender que el expediente de la barca de pasaje, medio de locomoción intermitente y de capacidad limitada, es apenas un *pis aller* que no resuelve satisfactoriamente el problema; un puente de estructura permanente sobre el canal es la única solución que, a falta de otra mejor, nos parece necesaria y completa.

Nuestro *Chevrolet* y sus pasajeros entramos al *ferry* a una señal del guarda y espe-

rámos hasta que la barcaza se desplazara perezosamente entre las dos orillas, lo que hizo en cosa de diez minutos, eludiendo los barcos de vapor que en sentido opuesto cruzaban el canal con dirección a las esclusas.

Yo había preparado antes de emprender esta excursión un memorandum o interrogatorio escrito para dejarlo, con la venia del Gobierno, en manos de las autoridades políticas o docentes de cada localidad susceptibles de cooperar en la búsqueda de materiales en que me hallaba empeñado. Nuestra primera parada fue en Paja, lugar de reciente fundación, sin historia ni tradiciones. El maestro de escuela, Sr. Torrijos, vino afablemente a mi encuentro, recibió el memorandum y prometió

satisfacer mis deseos allegando cuantos datos pudiera en su distrito escolar.

De Paja seguimos, entre torbellinos de polvo levantados por los automóviles que nos



Iglesia de Capira.

cogían la delantera, hasta orillar el Coco, lugar de triste recordación, donde se dice que una colonia o grupo de inmigrantes alemanes sepultó vanamente el fruto de su trabajo, de sus esfuerzos y economías, juntamente con los dineros que le anticipó el Erario pana-

meño, en una tentativa desgraciada a favor del fomento de la inmigración europea.

En cambio, a poca distancia de allí había triunfado en toda la línea un inmigrante europeo, el difunto Orsini, con su finca inmediata a Capira que todavía consuela y reconforta a los que no desesperamos del porvenir de la República ni de su aptitud para asimilar al inmigrante blanco. Orsini no se limitó a crear esa hermosa finca que lleva su nombre, sino que levantó una numerosa familia que perpetuará su nombre y su sangre en la República.

Más adelante ascendíamos las alturas de La Campana y bajábamos del carro a desentumecernos los miembros bajo los frondosos naranjos cargados de frutos que podíamos alcanzar con las manos. La cultura de la naranja es la riqueza de esta región.

Entre La Campana y Bejuco hay un punto del camino donde una piedra enorme parece desprenderse del cerro que lo orilla y amenazar la vida de los transeúntes. Es un efecto semejante al que produce la Torre inclinada

de Pisa, si bien se encuentra disimulado aquí en la vista de Cerro campana. En Bejuco conversé con el Corregidor, Pedro Moreno Escobar, y el Director de la Escuela, Victor

Avila, después de entregarles copia del memorandum. Manifestaron también interés por la obra y deseo de cooperar en ella, pero estas promesas, como las del maestro de Paja, no

llegaron a cumplirse, no por falta de voluntad sino porque las condiciones en que se debaten estos pueblos, su absoluta carencia de bibliotecas y de memorias escritas, y el nivel de la cultura local hacían de todo punto imposible esa cooperación. La Iglesia es en Bejuco el monumento más importante de la población.

En Chame nos recibió Jorge Calipoliti, el Alcalde, de notoria ascendencia helénica. Conversé con él y con la Directora de la Escuela, Sra Waldina Montenegro de Avila, les entregué el memorandum y añadí algunas explicaciones orales, pero, como en las ocasiones anteriores, sin éxito final y por idénticas razones. Como en Bejuco, la Iglesia, aunque pobre, es en Chame el principal monumento del lugar. Chame va unido en el recuerdo



Naranjales de la Campana.



Cerro Campana.





Calle de Bejuco.

panameño al célebre dicho que ha dado la vuelta a la República: « Chame en *revesina* (1) es mecha, y esa sí no me la aguanto yo ».

San Carlos es una población sonriente y alegre donde hay un Alcalde que vale por todo un Consejo Municipal: Vianor Bellido.

Este Alcalde o palo de tal, como se llama en el vernáculo de Panamá a los hombres que sobresalen en alguna función o cualidad, por su comprensión intuitiva de las cosas no



Alrededores de San Carlos.

podía dejar de colaborar en esta obra de reafirmación personal é histórica de la Re-

(1) *Revesina*, modo de hablar que consiste en invertir el orden de las sílabas de cada palabra.

pública, y algunos de los datos que ella encierra provienen de él. A Bellido le debe San Carlos, en gran parte, su estado actual de progreso y bienestar. Sus calles están en excelente condición y hay un afán de mejorar que es indicio de gran vitalidad. La Iglesia es también allí la institución preponderante del lugar. (Véase pagina 86.)

De El Higo recuerdo al Corregidor Sr. Martín Vásquez, y al Director de la Escuela Pública, Sr. Manuel Higuero Guardia, por más



Iglesia de Chame.

que el resultado de mis investigaciones en esa región fuera igual al alcanzado en los demás distritos y corregimientos, como no podía menos de esperarse.

Otro tanto puedo decir de Río Hato. Allí el Corregidor, que responde al nombre de Sebastián Ponce Aguilera, y el Director de Escuela, Sr. Serafín Barnett, me hicieron en pleno llano los honores de la hospitalidad; pero no me perdono todavía el haber pasado de largo sin visitar a mi viejo amigo Salomón Ponce Aguilera, recluso en esas interioridades de nuestra República después de haber dado lustre al nombre de su país en centros intelectuales como Bogotá, donde lo recuerdo al

frente de La Revista Gris, en compañía de otro viejo amigo: Maximiliano Grillo, que ha escogido como lugar de retiro un centro mucho menos apartado: París. No puedo olvidar la hospitalidad intelectual que estos dos publicistas me brindaron en su Revista acogiendo los primeros ensayos de mi adolescencia sobre folklore musical colombiano. Cuántas cosas interesantes me habría dicho y enseñado este hijo de la Patria en su retiro de Río Hato! El, que con volup-tuosidad regional se ha internado voluntariamente en uno de los rincones más remotos



Campos de Río Hato.

lizaban en el estudio de la milicia, la medicina y la geografía, respectivamente. Oh! los gratos recuerdos de aquellas sesiones íntimas en la Legación de Panamá, donde las muchachas antoneras, con una paciencia benedictina se aplicaban a detallarme nota por nota, palabra por palabra, los cuplés del *tambor* regional, mientras los varones se ingeniaban reproduciendo sobre las tablas de las mesas y los asientos de las sillas los ritmos y los timbres característicos de *pujadores*, *repicadores* y *tamboras* que formaban una plura-



Alrededores de El Higo.

del país y que por su vasta cultura literaria sabe de nuestro folklore lingüístico y costumbrista quizás más que ningún otro panameño viviente!

lidad rítmica cuyo exotismo me arrastraba a trasladarla inmediatamente al papel pautado en forma de partitura!

De Río Hato pasamos a Antón, foco de actividad folklórica que el azar me hizo conocer desde México, donde viven desde hace varios años cinco antoneros distinguidos: los hermanos Aguilera, Rafael y Edda, dedicados al estudio de la medicina y la geografía, y los tres hermanos Bernal, Franklin, Juan y Blanca, quienes se especia-



Río Hato. La sabana



Llegué a Antón como se llega a Roma, lleno de los recuerdos de la ciudad, sin



Altar de la Iglesia de San Carlos.

antes haberla visto nunca, y sin inquietarme por revolver los archivos vivientes de sus costumbres y tradiciones que desde México había comenzado a conocer y a fijar por escrito.

El Alcalde, Sr. Bernal, pariente de los estudiantes de México, y el Director de la Escuela Pública, Sr. Fabio Urriola, me escoltaron a la morada de los padres de los Bernal de México, a quienes debía, juntamente con los Aguilera de México, las primeras revelaciones del folklore antonero. Todos me acompañaron después a la Plaza Mayor, donde funciona el pozo artesiano con sus aspas pintorescas y se

levanta la Iglesia con su altar mayor decorado por el cuadro milagroso del Santo Cristo de Esquipula.

Aquí fue donde Fabio Urriola echó su barba en remojo en materia de tradiciones locales y tomando la palabra en frente del santo milagroso, nos hizo el relato circunstanciado de esa leyenda. Ella aparecerá en los apéndices de este volumen cuando se den a la publicidad.

Esa misma tarde seguí rumbo a Penonomé con ánimo de pernoctar allí. Mi primera visita en la cabecera del Distrito de Coclé, fue para el conocido hombre político, literato y arqueólogo, Don Héctor Conte B. Su residencia es riquísima en objetos prehistóricos que concurren a hacer de ella un museo privado de alto interés arqueológico. Su consejo es en extremo útil para quienquiera que se empeñe en achaques de folklore istmeño, y de su plática amena e instructiva no puede sacarse sino placer y provecho.

Para Don Héctor los indios de Penonomé han salido ya de la vida de tribu para incorporarse definitivamente a nuestra civilización. Se bautizan — me decía él — se confiesan, se casan y se entierran conforme



Antón. Iglesia y pozo artesiano.

a los ritos del culto católico. En los campos hay curanderos que los indios llaman *maestros*. Ellos suplen la falta del médico, y sus

medicinas son generalmente hojas de árboles, raíces y cogollos con los cuales hacen infusiones o cocimientos que aplican exteriormente como baños aromáticos, fricciones o sobijos (1), interiormente en forma de tisanas. Don Héctor sostiene que los indios panameños solo visten telas extranjeras como el resto de los campesinos de la República, pero pasa por alto los trajes de los *cucuás*, hechos de cortezas de árboles, como los sombreros criollos que ellos también hacen y de los cuales deberían estar orgullosos. Me pareció descubrir en mi distinguido amigo — y ojalá sea infundado mi temor — cierta prevención contra un posible resurgimiento de las tradiciones, leyendas y mitologías indias, como si la conservación y el estudio de esos vestigios históricos pudiera operarse en desmedro de la fe católica de los indígenas; pero tranquilícese Don Héctor en lo que me concierne: mis investigaciones — se lo aseguro — no se encaminan a turbar las conciencias católicas ni intervienen para nada en el fuero privado de las personas.

Nuestra conversación se reanudó horas después en el hotel del lugar, cuando Don Héctor fue a corresponderme la visita acompañado de altas autoridades políticas y docentes: el Gobernador Don José María Gri-

nando Quirós, y el Director de la Escuela Pública, Don Fernando Lombardo. El día



Santiago. Iglesia (altar).

siguiente en la madrugada, continuámos nuestra marcha a Santiago con el propósito de establecer allí el centro de nuestras operaciones. Penonomé tenía en un principio grandes atractivos para mí. La lectura reciente de los trabajos de Hyatt Verrill sobre una cultura antigua cuya sede localiza en Coclé, así como las teorías extrañas que con tal motivo sustenta este autor, contrariando todas las ideas consagradas en la materia, me inclinaban a trasladar a la cabecera de

la Provincia de Coclé mi cuartel general. Pero Don Héctor Conte, cuya imparcialidad nadie puede sospechar, calmó de raíz mis ardores coclesanos calificando de visiones los hallazgos arqueológicos de



Antón. Iglesia (altar del Cristo de Esquipula).

malde, el Alcalde Don Juan B. Quirós, el Inspector de Instrucción Pública Don Her-

(1) *Sobijo*, voz americana equivalente a la castiza *soba*.



Hyatt Verryll y de hiperbólicas sus teorías sobre la irradiación de una cultura prehistórica coclesana de la cual pasaban a ser



Penonomé. Río Saratí. Baño de las Mendozas.

simples tributarias las civilizaciones tolteca, maya, chibcha y preincáica que le sucedieron. Ya un ilustre visitante de Panamá, el General Dawes, Embajador de los Estados Unidos en Inglaterra, contaminado por la fantasía optimística del escritor norteamericano y creyendo encontrar en el potrero de Doña Hortensia Grimaldo cuyo subsuelo trajinó Hyatt en todo sentido, la sede de la moderna Pompeya, estuvo a punto de realizar esa misma excursión de la cual pudo disuadirse a tiempo. A Héctor Conte B. se le debe ese cambio de frente en los proyectos del General, y yo no sé si fuí el segundo beneficiario de la experiencia y los consejos de mi buen amigo coclesano, o si otros me habían precedido ya en el disfrute de ese privilegio. En todo caso, mi reconocimiento para con él es sincero y cordial.

Aguadulce fue mi siguiente punto de parada. En esa población se ofrecieron a colaborar en la colección de datos sobre folklore regional: Abel

Pedreschi, Alcade; Francisco Isturaín, Director de la Escuela Pública y Rogelio Robles, Director de la Escuela Normal Rural. Por todos ellos cumplió ampliamente Francisco Isturaín. Sus informes extensos y bien documentados alimentarán sin duda muchas y muy interesantes páginas de los apéndices venideros de esta obra. Gracias sean dadas al distinguido pedagogo y una felicitación muy expresiva por su brillante labor.

De Aguadulce a Santiago la jornada era larga, y tuvimos que hacer un gran

tr trecho de noche, a la claridad de la luna y al favor del relente. Era pasada media noche cuando llegámos al hotel. Desde el siguiente día comencé a recibir la bienvenida más cálida y la cooperacion mejor intencionada del Gobernador, Don Alfredo Calviño; del Alcalde, Don Emilio Sierra; del Director de la Escuela Pública, Don Jorge Alcedo; del Inspector de Instrucción Pública, Don Foción Tejada; del Médico Oficial, Dr. Milciades Rodríguez, y del Teniente de Policía, Don Raúl Alba, yerno del difunto Don Aquiles Vanucci que tanto escribió sobre las costumbres de los indígenas de Chiriquí



Santiago. Iglesia.

y Veraguas, al punto de considerársele hoy como una autoridad en la materia.

El primer día pasó en cortesías de protocolo; pero la segunda noche de Santiago fue

para mí un rico filón de tesoros folklóricos. Gracias a los caballeros arriba mencionados, y a otros que con ellos colaboraron en una forma anónima y decisiva, se pudo improvisar esa noche,

que no era sábado ni domingo, un *tambor* popular. A cierta hora de la noche transformose el *tambor* en *tuna* (1), lo que no es poco decir, pues cuando una reunión de esa clase puede levantar vapor suficiente para pasar del estado sedentario al estado transhumante, que no otra cosa es la transformación del *tambor* en *tuna*, su éxito es completo y hay que quitarse el sombrero con respeto ante sus organizadores. La música y letra de esas obras de arte popular aparecen en el lugar correspondiente del capítulo final de este libro.

Un día después, Henríquez y yo nos encaminábamos muy temprano a Soná, adonde llegábamos a mediodía. Allí fuimos

recibidos con grandes demostraciones de afabilidad y simpatía por el Alcalde, Don Manuel M. Arosemena; el Inspector de Instrucción Pública, Don Manuel S. Aquino; el Director de la Escuela Pública, Don

Milcíades Rodríguez — homónimo y sobrino del Médico Oficial de Santiago —; el Ayudante del Inspector, Sr. Plinio, M. Ortiz y *last but not least*, el Médico Oficial, Dr. Jorge E. Abadia. To-

das esas comitivas locales improvisadas se ponían en acción cada vez que llegábamos a alguna localidad para organizar dentro del escaso tiempo que teníamos disponible alguna manifestación interesante de arte regional. Los preparativos tomaban algún tiempo y era siempre de noche cuando se lograba *poner* (1) algún baile o dar alguna representación teatral. En Soná comenzamos por un arreglo teatral semejante al de la Escuela Normal Rural de David que describía la institución popular de la *junta*. No recuerdo precisamente el argumento de la pieza, pero en ella tomaban parte alumnos de ambos sexos de la Escuela Pública y todo terminaba en un ambiente de regocijo y alegría, entre



Cercanías de Santiago.



Campesino de Veraguas.

(1) *Tuna*, tambor que se baila recorriendo las calles en procesion.

(1) *Poner* un baile o *poner* tambor, es la expresión consagrada por *organizar* un baile o un tambor.



demostraciones coreográficas del arte popular, alternando entre sí el *pindín* y el *chiriquí*; la *mejorana*, el *punto* y la *cumbia*.

Los menestrales que tocaban el tambor en la Escuela Pública de Soná la noche que allí se representó esa comedia folklórica en mi honor, ejecutaron una danza popular llamada « Chiriquí » que se baila mucho en esa región y que por la primera vez plantea resueltamente el ritmo ternario, no en forma de  $3/8$  ni de sus derivados  $6/8$  y  $9/8$ , como la *mejorana* y el *punto*, sino en forma de  $3/4$ , esto es en compás ternario con subdivisión binaria de la unidad de tiempo.

Un espécimen rítmico tan raro en el folklore musical del Istmo, no podía pasarse por alto en este capítulo. Helo aquí:

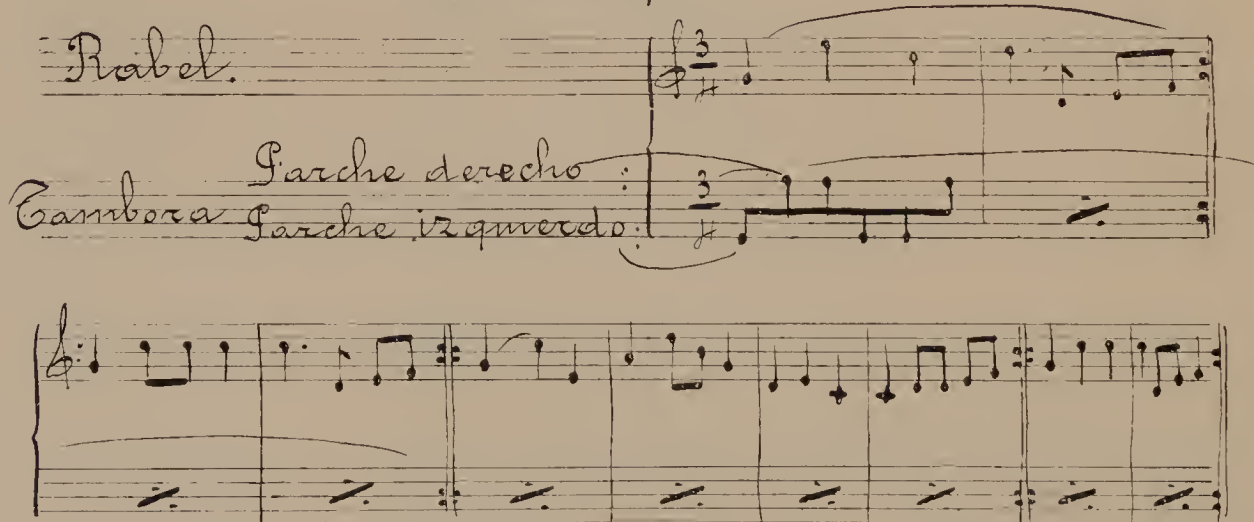


Campesina de Veraguas

de modo que los hombres puedan avanzar en fila hacia el lado de las mujeres y viceversa, sin chocar, cruzándose no más.

En la tarde, antes de caer el sol, en un campito de los egidos de Soná cuyo nombre no ha conservado mi memoria, visité en su bohío a un *luthier* sonaño de trato en extremo interesante. *Lutherie* se dice en Francia al ramo de ebanistería que se especializa en la fabricación de instrumentos de música del género de los violines, y su nombre viene de *luth* (laúd). No conozco palabra castellana con que traducir la voz francesa *luthier*. Cuando recuerdo que *Le Luthier de Crémone*, de François Coppée, fue traducido al castellano como « El violinista de Cremona », no puedo reprimir un gesto de protesta. El *luthier* fabrica violines pero no los sabe tocar; traducir esa

## Chiriquí.



Este baile es colectivo. Los hombres a un lado y las mujeres al frente, al estilo de la cuadrilla, pero separados unos de otros,

palabra por violinista es un despropósito manifiesto. Cuándo encontrarán los literatos y lexicógrafos españoles un equivalente

castellano de *luthier*? — Los *luthiers* del Istmo construyen un violín criollo que llaman

que a ruego nuestro consintió en tocarlo e hizo que un chico, acaso un hijo suyo,

‘tocara la «caja» para hacerle el acompañamiento rítmico a una *cumbia* regional. Esta pieza aparece transcrita en el capítulo final, pag. 199.

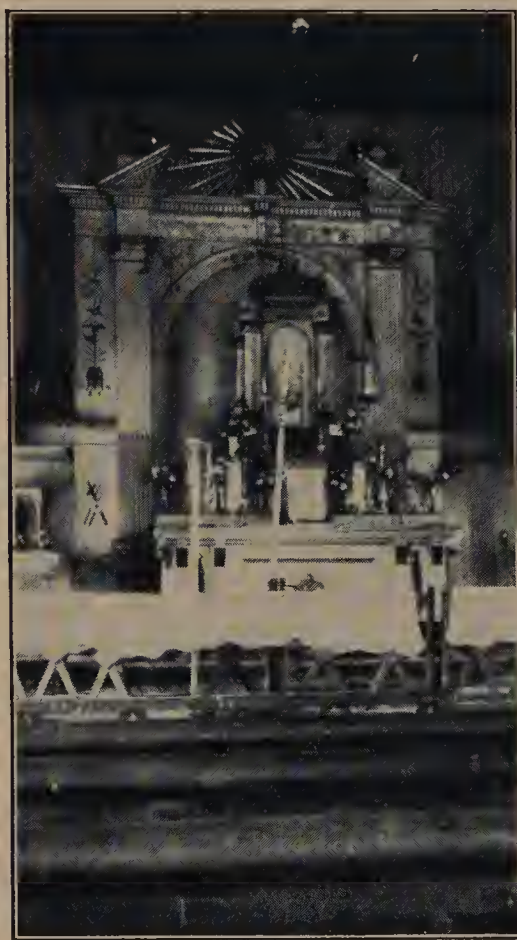


Cercanías de Soná.

*rabel* y del cual me ocuparé en detalle más adelante. Deseaba vivamente poseer uno de esos instrumentos y procedí a contratar en firme su construcción; pero en materia de plazo y de precio, el *luthier* no quería de ninguna manera precisar. En punto de precio, sobre todo, la indecisión del artífice provinciano se diluía en argumentos especiosos é interminables: no podía fijar de antemano el precio de la obra porque dependía del tamaño del instrumento, y dada la elasticidad de la madera que se usa para fabricar el *rabel*, no podían conocerse — decía el — sus dimensiones por adelantado. A veces se cortaba la madera creyendo que se iba a sacar de ella un *rabel* grande y resultaba pequeño, o vice-versa. Comprendí a pocas vueltas que me convenía contratar de una vez un *rabel* de grandes dimensiones y del más alto precio: y ya con estas precisiones, el *luthier* fijó finalmente el precio en cinco balboas, pero sin comprometerse a nada en materia de plazo.

Mientras esta laboriosa transacción se llevaba a cabo, nos informábamos que en otro bohío del mismo campo había un vecino que poseía un *rabel* del tamaño, calidad y precio que yo acababa de contratar, y allá fuimos todos a dar. El campesino *dilettante* no solamente exhibió el *rabel* sino

personas en serme presentadas esa noche, y no se hizo de rogar para demostrarme sus



Soná. Altar de la Iglesia.

habilidades. Empuñando la *mejoranera* de que venía armado, y secundado además por



un tocador de « bocona » que le seguía como el *kansuei* al *kantule* de los cunas, Cornejo empezó a cantar, no sé si de improviso o de memoria, varias endechas cuya letra tampoco supe si era de su composición o de cercado ajeno. Me inclino a creer lo primero, pues Cornejo tiene todas las trazas del poeta-músico, como la mayor parte de los troveros populares de la América española.

Después de las audiciones que en obsequio mío habían organizado en la Escuela Pública el Director Rodríguez, el Inspector Aquino y su ayudante Ortiz, pasámos a un *tambor de orden* que en obsequio mío igual-

*tamborito* donde el estro fecundo de Gilberto Cornejo se mantuvo todo el tiempo al nivel de su fama. La expresión *tambor*



Los Marañoses.

*de orden* no implica que haya tambores de desorden, como una lógica rigurosa parece implicar; ella designa, simplemente, un baile popular dentro de una residencia urbana y no al aire libre, como el *tamborito a secas*. « Tambor de cuerda » es otra expresión corriente en la República para designar ese mismo baile cuando a su instrumentación puramente rítmica de pujador, repicador, caja y sonajero, se añaden, — con muy poco gusto estético, por cierto, — partes de violín y contra-bajo o flauta que lo caracterizan equiparándolo a los bailes de parejas como el valse, el pasillo, el fox-trot y otros que los campesinos, por analogía con la « persoga » de novillo y buey, denominan pintorescamente « bailes apersogados ».

Olvidaba apuntar que en la mañana de nuestra excursión a Soná y a poco andar de Santiago, tropezámos con el sitio llamado *Los marañones*, paisaje demasiado tentador para escapar a la puntería certera del *kodak* de Henríquez.

De Soná tornámos a Santiago y nos dirigimos a la Mesa, donde fuimos atendidos a cuerpo de rey por el Alcalde Don Ignacio Alvarado, su Secretario el Sr. Medina, y sobre todo por los Alcedos, la familia política de Don Belisario Arango, en cuyo



Rio de La Mesa. El barco de piedra.

mente había organizado en su casa particular el Alcalde Arosemena. Fue en ese

hogar hospitalario compartimos la rica mesa y el afable trato de los anfitriones durante el almuerzo que nos ofrecieron al regreso de nuestra excursión al *Barco de Piedra*.

Por este nombre de *Barco de Piedra* se conoce un haz de columnas pentagónicas o exagónicas de roca basáltica, de unos tres metros de diámetro por unos diez de largo, que al desprenderse de la colina contigua, por efecto de algún secudimiento terrestre, cayó al lecho del río de la Mesa y se mantiene allí desde hace siglos causando la admiración de todos los que visitan el lugar.

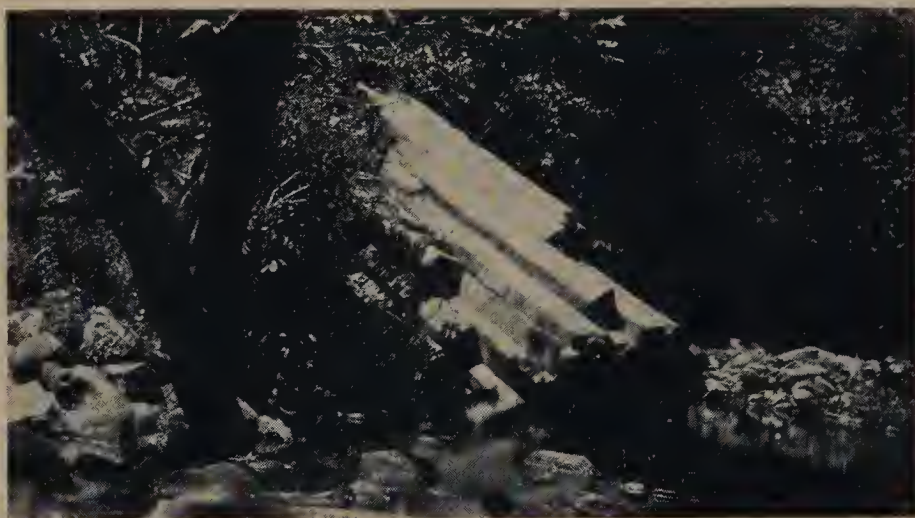
La naturaleza es tan excelente artífice que a primera vista esa maravilla natural, de un acantilado perfecto, de ángulos pulimentados y regulares, nos pareció a todos los visitantes la obra de alguna civilización prehistórica del género de la que creyó edscubrir la fantasía de Verrill Hyatt en las columnas fálicas de Rio Caño. La imaginación, que no reconoce límites a su actividad, nos impulsó a descubrir en la base posterior del *Barco de Piedra* una capa de cemento parduzco aplicada para ligar, a guisa de mortero, los numerosos pentágonos de la formación basáltica.

Este error de apreciación da la medida del poderoso interés que esta maravilla natural despierta en quienes la contemplan.

Si esta fuera una relación de viajes, en vez de un libro de folklore, me extendería en descripciones y consideraciones sobre la carretera natural que conduce a la Mesa. Ellas pueden presumirse, sin embargo, con solo recordar el nombre de este Distrito, situado en una planicie natural que es otra maravilla divina, donde la Junta Central de Caminos encontró resueltos de antemano

todos sus problemas técnicos sin desembolsar un níquel.

De la Mesa fuimos a Santiago y de aquí a Chitré, lugar moderno este último, lleno de vitalidad y de ansia de progreso, pero campo estéril, por lo mismo, para el coleccionador de tradiciones, costumbres y documentos del pasado. Allí nos dispensaron cordial acogida el Gobernador de Herrera, Don Manuel Solís; el Alcalde, Don Manuel Porcell; el Inspector de Instrucción Pública, Don Ulpiano Rodríguez, y el Director de



El barco de piedra, otro aspecto.

la Escuela Pública, Don Pablo Rios. Pasámos de largo, en tránsito para los Santos, mediante la promesa formal de regresar pronto a Chitré.

En la Villa de los Santos me detuve poco tiempo. Lo necesario apenas para tener idea de la que constituye el teatro popular istmeño propiamente dicho: la acción dramática de la derrota de Moctezuma por Hernan Cortés, acompañada de danzas, cantos e intermedios musicales; la lucha desigual del Diablo Mayor con el Arcángel San Miguel en la mojiganga de los grandiablos, al són de tonadas ejecutadas al compás de danzas tradicionales e instrumentos de música especiales; las expansiones coreográficas de los diablicos sucios en las calles, en los portales y en el interior de las casas, sobre ritmos de mejoranas, sones y toleto-



nes, y a golpes de vejigas de res. Pero la imposibilidad de luchar contra las costumbres, condenó a muerte mi propósito de presenciar en esos días una de esas representaciones populares, y tuve por fuerza que posponer la oportunidad para el día



Altar mayor de la Iglesia de Los Santos.

de *Corpus Christi*, fecha clásica de ese género de manifestaciones.

La Señora Teresa Henríquez, viuda de Solís, hizo de su casa en la Villa nuestro cuartel general y nos colmó de atenciones.

De la Villa de los Santos, donde el Alcalde, Sr. Martín Martez y el Director de la Escuela Pública, Don Julio Cedeño H. nos dispensaron la mejor acogida, seguimos a Las Tablas. Allí se había organizado de antemano, mediante relaciones personales del Ingeniero Henríquez, mi compañero de excursión, una audición de rapsodos tableños convocados en el salón del hotel prin-

cipal del lugar para hacerme conocer los cantares populares de la región. Parte de esos versos y melodías se encontrarán transcritos en el capítulo final.

Prominente en los preparativos de este torneo fue el Inspector de Instrucción Pública Don Manuel Celerín, y lo patrocinaron, según entiendo, el Gobernador, Don Isaac Moreno, y el Alcalde, Don Elías Cedeño.

Esa noche debíamos hallarnos de regreso en Chitré. El Gobernador Solís había acordado ofrecerme un banquete en el Hotel Internacional del Sr. Martín, en prenda de estimación y simpatía. Con esta demostración amistosa, la primera autoridad política



Altar lateral de la Iglesia de Los Santos.

del lugar quería compensarme sin duda de la pobreza folklórica de la cabecera de la Provincia y darme pruebas al mismo tiempo del nivel y la eficiencia sociales alcanzados en Chitré, a la que en vano

aspirarían muchos otros pueblos del interior. Nos sentámos a la mesa el Gobernador Solís, el Alcalde Porcell, el Diputado Don Francisco Chiari, el Secretario del Gobernador, Don Ramón Crespo; el Dr. Bolívar J. Márquez, el Inspector de Instrucción Pública, Don Ulpiano Rodríguez, el Capitan Don Justiniano Mejía, Don Sebastián Picota, Don Diego Solís, Don Ricardo Rosas, Don Arturo Pérez, los señores Ríos, Collado, Salerno, Huerta, el invitado de honor y su compañero el Ingeniero Henríquez.

No podía retirarme decentemente de Chitré sin visitar al Reverendo Padre Melitón Martín, Cura del lugar y hermano del

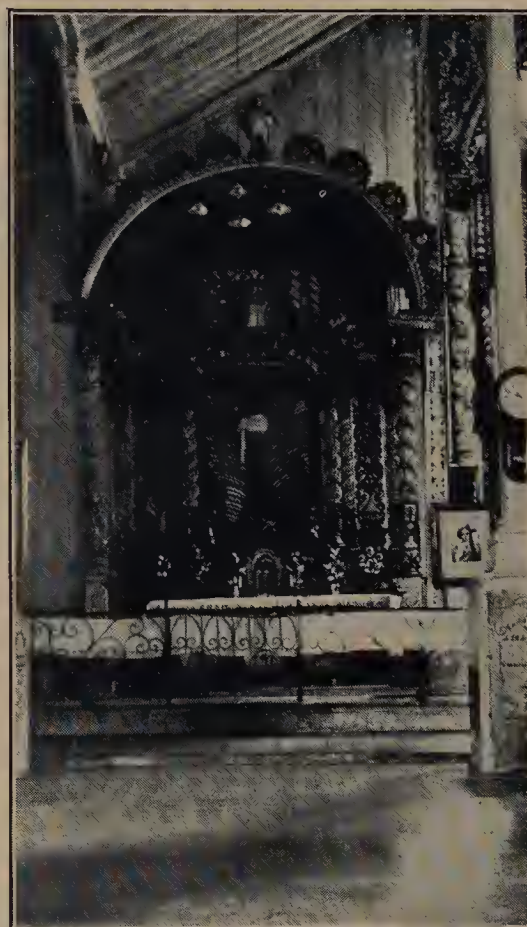
de esa región y a la difusión entre sus feligreses de los ideales religiosos y literarios que le son caros.

De Chitré regresamos a Santiago, y orga-



Altar lateral de la Iglesia de Los Santos.

propietario del Hotel Internacional. El Padre Melitón, como se le llama familiarmente en el pueblo, sin ser nativo panameño es una reliquia del lugar. Ha vivido allí casi toda su vida, dedicado al progreso



Altar lateral de la Iglesia de Los Santos.

nizámos esa noche una excursión a Montijo, el lugar donde se considera que se bailan y se cantan mejor todos los bailes regionales del Istmo. Montijo, poblado principalmente por gente del color, suministra una prueba adicional del talento de esa raza para la música y el baile. Nos acompañaron en esa aventura, que lo era de veras por la mala condición del camino, algunos de los Fábregas de Santiago y el Alcalde Calviño. La autoridad de Montijo estaba informada de nuestros movimientos, pero los baches y tropiezos del camino hicieron que demoráramos más de la cuenta, llegando a aquel lugar con dos horas de atraso. Ya se daba por cancelada nuestra visita y la tolda del *tambor* había sido desmante-



lada. Reintegrar aquella organización disuelta, fue obra de romanos, y el baile no pudo comenzar sino a media noche. Tuve un primer desencanto sabiendo que Carmen Urriola, la diva del *tambor* en Montijo, no estaba esa noche en el pueblo; pero las voces, el garbo y el gesto de las demás cantadoras, me resarcieron pronto de ese fracaso. En el capítulo final de este libro y en los apéndices que necesariamente le sucederán, aparecerán todos esos cantares.

En nuestro itinerario de regreso estaban comprendidas dos poblaciones: Parita y Natá, que no había podido visitar a la ida. En Parita nos esperaba en su casa el diputado Don Francisco Chiari, nuestro amable *cicerone* de aquel día. Había tenido la gentileza de hacer venir a una anciana nonagenaria de apellido Castrellón que había sido actora o testigo en la *epopeya* local de los Guardias y Goytias que ocasionó la destrucción de aquella población pronto va a hacer un siglo. Ese relato, que hace de Parita una Verona americana, víctima de las *vendette* de aquellos señores feudales, valía bien la pena de ser escuchada, y la reproduzco a continuación bajo reserva de cualquier desfallecimiento de la memoria en materia de fechas, nombres y lugares, con los cuales no estoy bien familiarizado.

La ciudad — decía la anciana — quedó destruida a ras del suelo, con excepción de la iglesia. Únicamente unos paredones de mampostería quedaron en pie en la Plaza Mayor.

Entre las familias Guardia y Goytia existían viejos rencores a consecuencia de la hegemonía local que ambas se disputaban. Los Guardias eran oriundos de Penonomé; los Goytias, de Santiago. Las querellas eran constantes entre las dos casas reinantes o dinastías, si así pueden llamarse, y se hacían cada vez mayores hasta que culminaron en esa lucha final que no dejó piedra sobre piedra en el poblado.

Después de una batalla campal en toda forma, los grupos de partidarios de uno y otro bando salieron del pueblo destruido a buscar refugio en Santiago de Veraguas. La retirada a Santiago fué llena de peligros y sorpresas: una verdadera retirada estratégica entre beligerantes.

El origen de este hecho de armas fué de lo más modesto. Entre los hijos menores de los Guardias y los Goytias se había despertado una viva emulación escolar, y de una discusión sobre aprovechamiento en las clases surgió el conflicto. Los niños rivales se fueron a las manos y sus compañeros los separaron esa vez. Días después, los fogosos escolares volvieron a chocar entre sí, pero ya la animosidad se había extendido de los menores a los mayores, quienes intervinieron en la riña, generalizándose ésta en tales proporciones que entraron en acción no solamente los padres y parientes de los niños sino también los mozos de unos y otros y, por último, la población en masa, afiliada toda a uno u otro bando.

La historiadora de esta lucha nos dijo cómo ella, hija de un mozo vaquero de los Guardias, se puso en camino para Santiago y era interpelada minuciosamente por los goytistas con quienes tropezaba.

En la Iglesia de los Santos existe una lápida mortuoria que cubría los restos de uno de los Goytias muerto en aquella jornada. La lápida llevaba una inscripción injuriosa para los Guardias, y un Obispo de Panamá, en una visita pastoral, indujo a los deudos del difunto a que consintieran en volver la lápida al revés, de modo que la inscripción quedara invisible. Así se aceleró el fin de la vieja enemistad entre las dos familias, cuyos descendientes han dado al olvido sus querellas tradicionales, tan semejantes a los de Capeletos y Montiscos de Verona. Don Pedro Goytia era el jefe de su familia, y de la facción contraria lo era Don Santiago de la Guardia y Arrue, muerto en 1862 defendiendo la soberanía de Panamá como Gobernador del Estado. Sus hermanos

Pantaleón y Eduardo eran de la facción, y a ellos se refería, en términos sangrientos, la inscripción de la lápida de los Santos.



Iglesia de Parita en reconstrucción.

Desde la hecatombe de Parita, las dos familias se retiraron a vivir a Santiago. La anciana historiadora era parca en detalles; pero de su relato se desprendía que las fuerzas de los bandos rivales eran reclutadas principalmente entre los mayores, vaqueros y peones, y que ambas familias eran dueñas de haciendas territoriales y pecuarias muy valiosas.

Pasámos a ver el interior de la iglesia de Parita, con sus altares y púlpito de rico estilo churrigueresco y sus cálices, vasos y ornamentos de oro y plata. Ya habíamos observado las reparaciones, o mejor dicho las deterioraciones que en la fachada de la Iglesia se estaban consumando a ciencia y paciencia de la autoridad y en las cuales declinaba toda complicidad el Diputado Sr.

Chiari. Pero los vecinos pudientes, los que sostienen el culto con sus dádivas, habían fomentado una corriente irresistible en pro de una fachada nueva y un pavimento nuevo, lustroso y reluciente, sin respeto alguno por los fueros de la arquitectura, la historia y la tradición; y no había como contener ese flujo de opinion, desatentado y deplorable. Estaba pasando en Parita lo que antes había ocurrido en Natá, otro lugar donde por los mismos motivos se había consumado ya un delito semejante de lesa estética, repellándose de cemento claro la fachada de la antigua iglesia, dándose al traste con la técnica de construcción que prevalecía en otros tiempos y que un trabajo de restauración razonable y consciente ha debido respetar. Es verdad que el interior recibe por ley natural sus inspiraciones de la capital, y si las transformaciones de la iglesia de



Iglesia de Parita, altar.

San Francisco, en Panamá, no hubieran sentado un funesto precedente, las parroquias de Natá y Parita no habrían sido vícti-



mas de esas imitaciones desastrosas. Pero he aquí un nuevo y poderoso argumento en favor de la comisión de restauración y con-



Iglesia de Parita, altar.

servación de monumentos públicos e históricos que el Gobierno de la República no debe demorar en constituir y a la cual deben subordinarse, en virtud de los derechos de tutela o potestad pública inherentes a todo Gobierno, las iniciativas privadas en esta materia.

De Parita seguimos a Natá, donde el mismo desastre arquitectónico nos esperaba. El Cura de la Iglesia, Rdo. Pablo Reyes, nos explicó de qué manera la opinión local había hecho presión para que la transformación del antiguo y venerable edificio, severo en sus tonos de calicanto viejo, con reflejos vivos de ladrillos rojos ligados entre sí por un mortero indestructible, fuera hoy un hecho cumplido e irremediable. Añadió que ciertas familias del lugar reciben por tradición o herencia el encargo de cuidar de los

altares, y con ese motivo había tenido que sostener grandes luchas para evitar que so color de modernismo se consumase con todos los altares de la iglesia el mismo atentado que dió al traste con el carácter y el mérito de la antigua fachada.

Las familias en cuestión se consideran omnipotentes en el descargo de su mandato hereditario y pretenden prescindir del parecer del Cura-Párroco para dar libremente manos de pintura al óleo y de barniz japonés a la talla de madera y oro viejo que constituye precisamente el tono armonioso y el buen gusto de esos altares.

Desde el campanario de la iglesia tomamos vistas del paisaje que allí se contempla, principalmente del antiguo campo de milicianos donde se adiestraban en las armas



Iglesia de Parita, altar.

de tres a cuatro mil peninsulares y criollos leales en tiempos de la colonia. La importancia de Natá como lugar estratégico fué

grande en aquellos días, y el interés histórico inherente al lugar se acrecentaba en este caso particular con la consideración



Iglesia de Parita, púlpito.

muy personal de que uno de mis ascendientes istmeños, el Coronel Joseph Ventura de Soparda, Veinticuatro de Panamá, Alcalde Mayor de la misma ciudad y Marqués del Darién que nunca usó el título, fué largo tiempo coronel de las milicias españolas disciplinadas del « partido de Natá ». La vista del campo de milicianos tomada desde el campanario, muestra en el fondo del paisaje el *panteón* actual. (Vease página 100.)

El Padre Cura nos hizo los honores de su parroquia con la más amplia hospitalidad, y nos dejó fotografiar las cercanías

de la iglesia, los altares, el púlpito (ay! embadurnado de pintura al aceite, marca Hubbuck legítima ) y los candelabros, cálices, vasos antiguos de oro y plata, así como también el pelícano-rey del Altar Mayor. Su propia persona no pudo escapar



Natá. — La antigua Iglesia.



Natá. — La Iglesia nueva.

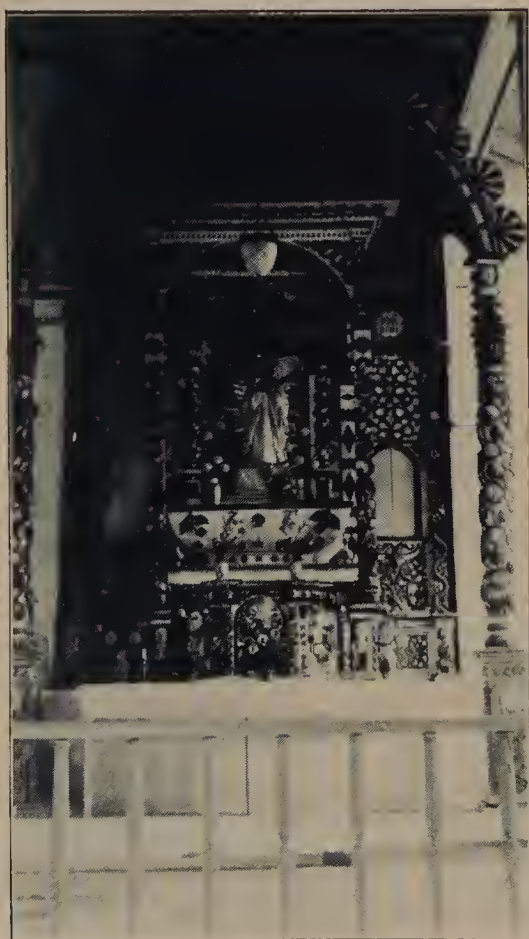


a la curiosidad del kodak y nuestras pesquisas llegaron hasta la sacristía de la Iglesia, donde descubrimos, vuelto hacia la pared, un óleo antiguo que la fama popular atribuye al pincel de Murillo. En esto hay confusión de criterio. El óleo de referencia no tiene de Murillo ni el *unto*, como dice nuestro pueblo; pero en la Catedral de Panamá sí hay un Murillo auténtico: la Reina de las Cielos, que donó en años pasados el Dr. Justo Arosemena, y esto explica la confusión de los natariegos. El cuadro de Natá representa la Trinidad, pero le asigna forma humana al Espíritu Santo, contrariamente a los cánones teológicos, y por esta razón fué descolgado de las pare-

des de la Iglesia en una visita pastoral del Obispo de Panamá y relegado desde enton-



Natá. — El campo de los milicianos.



Natá. — Altar de la Iglesia.



Natá. — Ornamentos de plata del altar mayor.

ces a la sacristía. Antes de proseguir nuestro viaje de regreso quisimos saludar al Alcalde, Sr. Héctor J. Tejada, y al Director de la Escuela Pública, Sr. Juan Isaza, a

quien encontramos accidentalmente en la Plaza Mayor cuando pasaba a bañarse al río llevando una tohalla anudada al cuello.

De Natá a Penonomé hicimos una sola jornada. Pasámos la noche en Penonomé, tomámos el almuerzo en Chorrera, y pocas horas después estábamos en Panamá. De Chorrera habíamos tomado, el primer día de nuestra excursión, algunas vistas interesantes. (V. pág. 102.) De allá se recibió también abundante material documentario coleccionado con mutuo de Instrucción Pública cho talento por el Inspec-Sr. Ayala y que reservo para futuros apéndice.

Fué en este lugar donde comenzámos a sentir, Henríquez y yo, la diferencia esencial entre la estética rural y la estética urbana. El poste de hierro perpendicular que sustenta los cables del telégrafo, el techado de cinco canales rectilíneas asentado sobre paredes de madera lisa y aplomadas... habrá cosa más inconcebible en medio de las frondosidades del bosque? Qué rígida, qué fría, qué sin alma resulta aquella *geometría aplicada*, al lado de los árboles varias veces seculares cuyas raíces se

retuercen en curvas atormentadas como las serpientes en el grupo de Laoconte!

Qué insoponrible resulta aquel paralelismo del hierro acanalado junto al techado de pen- cas de palma que cubre los bohíos par- duzcos, irregulares en sus formas y en perfecta armonía de colores y de líneas con el

paisaje ambiente! Qué feos y cursis aquellos tabiques de madera, con sus tablas rigurosamente simétricas y su perpendicularidad impecable, si se los compara al atado rústico de cañas-bravas, apenas cubierto por algunas em- barraduras de quinchá, de color borroso, legítima pared del bohío indio, tan armónico con el medio en que se levanta y con el estilo y la naturaleza del panorama fo- restal!

En esas y otras consideraciones nos engolfá- mos mi compañero y yo cuando para amenizar las horas del camino resolvimos abordar los proble- mas folklóricos del len- guaje panameño, vasto y fértil campo abierto a las investigaciones del lexicó- grafo. Como en arquitec- tura, en indumentaria, en

poesía, en música, en arte culinario, etc., nuestra conversación sobre lingüística ape-



Natá. — El púlpito de la Iglesia.



Natá. — El Cura Párroco y ornamentos.

VIA ANTWERP  
CIRCULATING LIBRARY  
MAY 1911



nas desfloraba la materia, dejando a las autoridades científicas y a los especialistas la tarea de analizarla y profundizarla.



Chorrera, cercanías.

Entiendo que mi ilustre amigo y colega el Dr. Octavio Méndez Pereira tiene escrito un trabajo de esta índole con miles de voces regionales debidamente clasificadas y analizadas. Ojalá que esa valiosa contribución al folklore nacional salga pronto de la penumbra en que la mantiene su autor, para mayor prestigio de las letras panameñas. Nuestra conversación surgió de una referencia que Henríquez y yo hacíamos a un *tambor* regional que comienza por las palabras « sombrero Panama-hat », expresión bastarda que nos recordaba aquel otro pleonismo tan común entre nuestro vulgo: « perro bulldog », convertido por nuestra pronunciación a la andaluza en « perro burdó », y el « aceite de petróleo » que tanto se oye en América española. Salvo mejor opinión, la nuestra es que sombrero

« panamajat », como nuestro pueblo pronuncia, es un anglicismo injustificable que no tiene títulos para sustituirse a « sombrero Panamá » o sombrero de Panamá,

denominación universal del sombrero de paja toquilla, a despecho de las de sombrero-jipijaja y de sombrero-suaza, que pueden ser todo lo verídicas que se quiera, pero que el extranjero nunca se ha avenido a emplear.

Pasámos en revista, a este propósito, las voces de la jerga panameña derivadas del inglés. « Pai-pa », por ejemplo, españolización del inglés « pipe », introducida por los fontaneros americanos y jamaicanos en sustitución de tubo o cañería; « cran-quear », sinónimo de dar manubrio o torniquete al

automóvil (de *crank*, biela); « parquear », sinónimo de estacionar, con referencia a los mismos automóviles (de *to park*, estacionar); « ponerle breque » por ponerle freno (de *break*, freno) al motor de un tren o un carro para detenerlo subitamente; « guafe » por muelle (de *wharf*, muelle); « nacao » por golpe de gracia (de *knock out*). En lenguaje deportivo: *juc* por gan-



La Chorrera, callejuela.

cho (de *hook*); « estréi », por derecho (de *straight*); flái, de *flight*. Ninguno de estos anglicismos panameños presenta signos de vitalidad, con excepción de los términos

deportivos que están universalmente aceptados. Con mayor razón lo diremos de « managual », término pintoresco de que se valen nuestros *vaporinos* (1) para designar a los marinos de guerra ingleses o norteamericanos (de *man of war*, barco de guerra). « Guachimán » es guarda, custodio, de *watch-man*. « Gasolina » por lancha a motor de gasolina, es tan racional como vapor por buque de vapor y merece la consagración del diccionario, si todavía no la tuviere.

Nuestra voz « patuá » para designar a los antillanos franceses de Guadalupe o Martinica, proviene del francés *patois*, habla vernácula. Distinguimos, pues, a esos colonos por el nombre de su jerga o dialecto característico. Es un fonema perfectamente viable y digno de la carta de ciudadanía castellana. La voz « yumeca », con que denominamos a los antillanos ingleses de la isla de Jamaica, es una españoliza-

sobrevivir. Pero la voz « chombo », más comprensiva, puesto que designa a todos los negros ingleses de las Antillas y no sola-



La Chorrera, Iglesia.

mente a los de Jamaica, tiene para nosotros una etimología misteriosa. Señalo ese extraño fonema a la investigación erudita de nuestros lexicólogos presentes y futuros.

La voz « martinica » indica entre nosotros un licor espirituoso, especie de mistela, originario de las Antillas francesas. Su morfología es legítima y el licor muy agradable. Lamento no poder extender la receta a mis lectores.

« Agua-chinche » es expresión que usamos para indicar la posición del que va cargado a cuestras. Denuncio este nuevo vocablo a las investigaciones del folklorismo panameño.

« Angú », término de culinaria istmeña, designa un cocido de plátano que se maja con el « machu-

angú », otra denominación puramente autóctona. Viene aquí el recuerdo del dístito criollo :

Guayabita del Pirú  
Que se come con angú.



La Chorrera, un recodo del camino.

ción de *jamaican* (jamaicano). Haría doble juego con jamaicano y no parece llamado a

(1) *Vaporinos* : marineros de un buque de vapor.

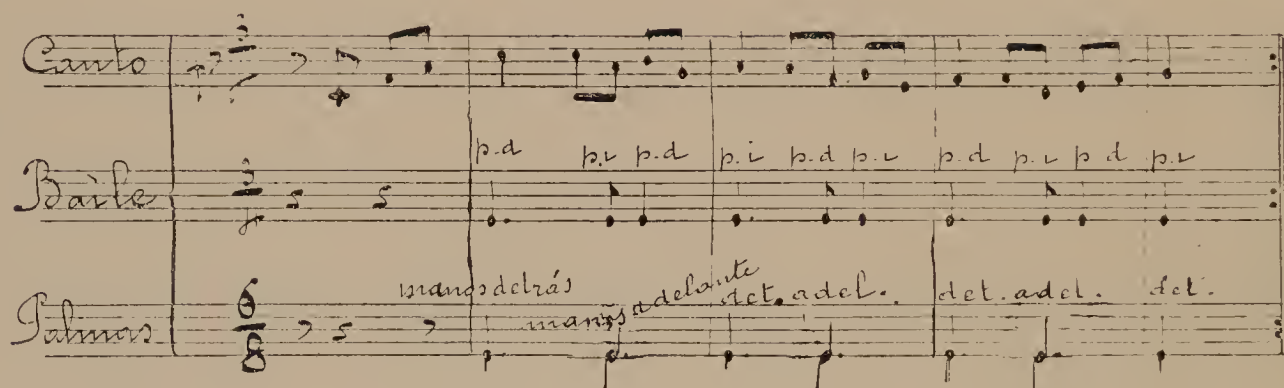


El Pirú es el antiguo Perú, como perulero es peruano, y la guayaba del Pirú debía de ser alguna especie distinta que se mezclaba con el angú para aderezarlo, majándola con el *machuca-angú*. Esta última voz es utensilio de cocina que sirve para majar, machar o machacar (sinónimo de *machucar*) el angú; tiene perfecto derecho de figurar en el diccionario de la lengua en nombre y representación del arte culinario del Istmo, con los mismos títulos que *chicha*, voz oriunda de Panamá, guayaba, guava, yuca, ñame y tantos otros nombres de frutas y raíces que pertenecen a las lenguas indígenas americanas y carecen de equivalente español.

Da idea de la alta opinión que en el Istmo tenemos de la lecha de la vaca, la acepción de fortuna, buena suerte, que nuestro idioma vernáculo le atribuye. « Qué leche »! exclamamos en nuestra jerga local por qué suerte! Y sin pararnos ahí, solemos aplicar

a quien compranos. El origen de esta voz criolla es también enigmático. Sería originalmente alguna pezuña de animal que se daba como bonificación al comprador de carnes?

« Papelón » significa generalmente un papel grande, y en sentido metafórico un escrito sin valor. Entre nosotros significa todo eso y además un juego cantado y bailado que contiene una curiosa combinación de ritmo binario y ternario. La melodía se canta sin palabras; en otros términos, se tararea, y su ritmo es incuestionablemente ternario, como puede verse en el ejemplo que sigue. El baile que lo acompaña es asimismo ternario, según aparece en la notación gráfica que sigue; pero el palmeado es exclusivamente binario, pues a cada compás ternario del canto y del baile corresponden dos movimientos isócronos de las manos: uno que ejecutan golpéandose por delante de la persona, y otro que ejecutan golpéandose



al hombre afortunado en el juego, en los negocios, en la política o en el amor el epíteto de « lechero », en la acepción de afortunado.

La « grilla », hembra del grillo, es en nuestro vernáculo el símbolo del mal pagador o mal cumplidor de sus obligaciones. Estar « engrillado » significa también estar agobiado de obligaciones que no se pueden solventar.

« Pezuña » decimos para designar la adelala o bonificación que pedimos al mercader

por detrás. En este juego lírico-coreográfico, la misma persona canta, baila y toca las palmas.

El castellano conoce el verbo « aovar », poner huevos o tomar la forma de un huevo; su participio es *aovado*, voz que también se emplea como adjetivo. La conjugación de aovar hace excepción al principio conocido de que los verbos derivados de sustantivo que lleva el diptongo *ué*, recobran este diptongo cuando el acento recae en la sílaba correspondiente; de aovar, afín de huevo, se dice *aovado* y no *ahuevado*.

El vernáculo panameño pretendió remediar esta anomalía creando el verbo *ahuevar*, de conjugación tan regular como aovar, si no más, y el adjetivo *ahuevado* que se usa en las mismas acepciones de aovado, pero principalmente en la de embobecido, refiriéndose a los pobres de espíritu. También existe el sustantivo *ahuevazón*, aumentativo que denota un estado máximo de apocamiento espiritual.

« Soy formal y estudioso » — me decía un niño panameño — « *a lo que* mi hermano es desaplicado y peleador ». La expresión *a lo que* por mientras que, en tanto que, es, según Hartzenbusch, la misma expresión *a la que*, común en el Don Quijote de Avellaneda, y en el habla de la provincia de Avila. Cuervo la califica de « aragonesismo antiguo y moderno » y su legitimidad de uso y origen no da lugar a ninguna objeción.

« Mano », es derivación de hermano. « Manito Juan, manito Pedro, espérenme allí! » son expresiones comunes de cuentos panameños bien conocidos.

El « culeco » es un juego conocido en las provincias de la República. La voz « culeco », metátesis de clueco, es muy común entre el vulgo de la América española. La combinación articulativa *cl* era mucho cuento para nuestro pueblo y se ingenió para simplificarla; pero en cambio, al juego del hoyuelo le dice nuestro mismo pueblo « choclo », epéntesis de *chócolo*, que es el verdadero nombre colombiano de este juego. Quien pronuncia choclo, bien podía pronunciar clueco.

Estar alguno en situación difícil o en mal predicamento, es, en el dialecto panameño, estar en la « yaya ». De dónde proviene esta expresión? Acaso de yaya, chilenuismo que registra Cuervo como expresión de herida insignificante? Para mí tiene todas las trazas de provenir de ay! ay! ay!, triple interjección de la cual se ha eliminado la vocal inicial y la final. Hay una canción

chilena muy en boga que lleva el nombre de Ayayay, onomatopeya del dolor físico y del sufrimiento moral a la vez.

« Fulo » es panameñismo auténtico, no en la acepción de asombrado o acobardado que le da el diccionario y que nuestro pueblo desconoce, sino en la de rubio. El « fulo Fábrega » y el « fulo Miró », se dice entre nosotros por el rubio Fábrega y el rubio Miró; otra palabreja cuya etimología debería tentar la curiosidad de nuestros lingüistas y folkloristas.

« Abombada » llamamos al agua próxima a corromperse. La palabra no figura en el diccionario, pero no lo ha menester, pues sin duda proviene de las bombas o bombitas que produce el agua cuando entra en proceso de descomposición.

Entre las nodrizas panameñas que cuentan cuentos a los niños (ellas dicen « echar » cuentos), es familiar la expresión « y agarró y dijo », en la más generalizada y metafórica acepción del verbo agarrar, como simple muletilla o intensivo en que apoyan el discurso, por no decir como doble muletilla o intensivo, ya que la conjunción desempeña allí la misma función que agarró.

En *revesina* hablan los panameños cuando invierten el orden de las sílabas de cada palabra diciendo, por ejemplo, *mecha* en lugar de *Chame*. Tiene derecho a la vida la voz « revesina »?

La costumbre de hacer reñir gallos es tan viva en Panamá como en otras regiones del Continente, y la voz *canillera*, como sinónimo de flojedad y de cobardía, no ha tenido menos éxito aquí que en otras partes de América.

*Remojo* es en Panamá sinónimo de albricias. Cuando alguien estrena casa, traje o coche, suele la servidumbre pedirle el *remojo*, esto es las albricias. No tiene *remojo* esta misma acepción en el diccionario? Echar su barba en *remojo* no es, en



parte, la misma cosa? *Remojo* entre nosotros es estrena.

*Mata-gana* es plato de la cocina panameña cuyo nombre quizás no sea tan poético como exacto. *Gana* significa en nuestro idioma vulgar ganas de comer, hambruna, y el plato en cuestión *mata* o satisface la gana de comer; por lo menos, así se presume.

*Fo!*, interjección, indicativa de mal olor y de uso común en Panamá, es andalucismo legítimo.

Desde que Batres Jáuregui, Calcaño, Cuervo y otros, señalaron en España y en ejemplos de la literatura el uso de *parar*, *pararse*, como sinónimo de *levantar*, *levantarse*, cayó por el suelo la autoridad de nuestros gramáticos y hablistas que nos increpaban el empleo de ese verbo como una incorrección. Aquí el determinativo *de pies* está tácito y *pararse* tiene en castellano la acepción perfectamente castiza de ponerse de *pies*.

*Donde* como preposición y no como adverbio, o mejor dicho, con elipsis del verbo correspondiente, es también un panameñismo de cepa peninsular. *Voy adonde mi tío*, por *voy a casa de mi tío*, sin ser una práctica recomendable en una cátedra de castellano, tiene raíces en el folklore y en el uso vulgar de la Península que nos impiden evergonzarnos de ella.

*Chachay* es modismo con que indicamos en Panamá a los niños que su traje luce bien. Su etimología es indescifrable. Tendrá alguna afinidad con el *achachay aguacerito*, del juego conocido? o con el quechua *achzachzay*, expresión que denota frío?

Entre las supersticiones de nuestro pueblo, no es la menos importante la del *mal de ojo*; y entre nuestros verbos vernáculos el *ojea*, también de pergaminos castellanos.

*Chancaco*, para distinguir la pepita aplastada del marañón, especie de tejo que se hace resbalar fácilmente por el suelo en

nuestro juego de *la rayuela*, es sin duda un panameñismo de origen indio, pues ya el diccionario trae *chancaca*, como americanismo, para denotar el azúcar mascabado.

Vimos atrás que el uso de *mano* o *manu* por hermano es común a la región del Istmo. Los gritos de « Manito Juan! Manito Pedro! espérenme ahí! » son familiares a los que escuchamos en la niñez los cuentos de las ayas panameñas. Si repito el ejemplo es para hacer notar el uso americano de la tercera persona del plural (*espérenme*) en lugar de la secunda (*esperadme*) que es la práctica general en España.

*Nato* por *chato*, es otro delito de leso castellano que nuestros dómines nos enseñan a aborrecer, por más que desarraigarlo de nuestra habla vulgar sea empresa de romanos. Consolémonos sabiendo que es usado en Asturias.

Sería interesante estudiar la etimología de las palabras *chicheme*, *chilate*: la primera, sobre todo, de uso tan corriente entre los panameños, que hasta hace poco hubo en nuestra ciudad capital un « *callejón del chicheme* », rebautizado después *Calle 4a.* si no estoy equivocado. Y los oídos istmeños no son indiferentes al encanto de aquel pregón tradicional: « al chichemito fresco!... » *Chicheme*, término indio, indica el maíz cocido, como *chilate*, término guaymí, de uso común entre los indios de Chiriquí y Veraguas, indica una preparación de *chicheme* con leche.

*Bollo* (sobreentiéndose de maíz) es otro producto de la cocina vernácula. Entre sus numerosas variedades hay una, el *bollo chango*, grata a cualquier paladar y cuya desinencia indígena no puede ser más característica.

*Chingo* presenta también todos los caracteres de un indianismo auténtico, y ofrece varias acepciones. Suele designar una embarcación pequeña fabricada de una sola pieza, como el *cayuco*; y también el calzón

del traje que usan los campesinos del interior de la República.

*Chinchorro* designa en el interior de la República una hamaca de red que fabrican los indios. La voz es perfectamente castiza pero en su acepción de red. Puede serlo en el futuro, mediante una sinécdoque, en el sentido de hamaca de red.

La hoja del *chumico*, tan útil para nuestras cocineras y criadas, es sin duda otro indiano digno de estudio etimológico.

La *icotea*, especie de *tortuga*, *morrocoyo* o *galápago*, es también de probable origen indio. No hay panameño que no recuerde el cuento tradicional, muy propio para insertarse en un ensayo folklórico como éste:

- Icotea-Concha, vení a barré!
- No tengo mano, no tengo pie.
- Icotea-Concha, vení a aprendé!
- No tengo mano, no tengo pie,
- Icotea-Concha, vení a comé!
- Aquí tan la mano, aquí tan lo pie!

Etimología semejante debe tener la voz *cutarra*, especie de alpargata hecha de cuero de res que usan los campesinos de la República para trepar árboles espinosos sin herirse y para zapatear ruidosamente el « punto » y la « mejorana ».

*Perica* por machete, es interioranismo panameño. Por *peinilla* se designaba antes la bayoneta. Con el ejército, el vocablo ha desaparecido, así como *follica* y *cierra-puertas*, tan comunes en otros tiempos. Con la necesidad, ha desaparecido el órgano.

*Dar cara* no significa presentar el rostro sino sacar lustre. El zapato no *da cara* cuando no brilla bien después de limpiársele con lustrina y frotársele con un paño seco.

*Catre*, cama barata, se usa en la jerga panameña como sinónimo de charro o cursi y en función de adjetivo. Ser uno *catre* es ser de mal gusto.

Sopa borracha y sopa de gloria, no son sopas propiamente dichas sino dulces tradicionales que figuran indefectiblemente en toda boda panameña. Preguntar a las novias cuando «comeremos las sopas» (estas sopas se comen y no se toman), es un eufemismo local para preguntar cuando se casan.

*Ñopo*, *ñopa*, son voces con que el habla vulgar panameña designa a los españoles. Viene acaso, por eliminación fonética, de español: pañol: paño, que por inversión de sílabas (vulgo *revesina*) da ño-pa? Puras cavilaciones!

La *h* aspirada antigua persiste todavía en nuestro pueblo. Para él la cerca *juye*, por huye, y el río se *ajonda*, por ahonda. El panameñismo *jondear*, por lanzar algo lejos de sí, parece derivarse de *hondear* en la acepción de tirar la *honda*. De nuestro *jalar* por tirar, tan denigrado por nuestros gramáticos y maestros de bien decir, ya se sabe que es un andalucismo común a toda la América española y que viene de *halar* (término técnico de la marina). Si no se le da cabida cuanto antes en el diccionario, para qué existen las Academias americanas? *Jumar* por humar, no tiene mejores títulos.

A los aficionados a la botánica dejo el cuidado de señalar los nombres latinos de los *topetones* y los *quimbolitos*, estos últimos tan sabrosos cuando se mezclan con el arroz.

*Coloços* son los rizos que se hacen a las cabelleras infantiles, sobre todo de las niñas. La palabreja es de difícil clasificación.

*Gallo-pinto*, expresión castellana que equivale a gallo-pintado, es el título que hemos dado a un adobo o plato típico de la cocina panameña. Es un arroz con pollo económico.

*La cosita* es el término consagrado por el lenguaje panameño para indicar la merienda o colación que es costumbre tomar entre el almuerzo y la comida. El uso del diminutivo indica por sí solo que se trata de algo muy ligero. *Cosita*, en Panamá, es pues algo



menos genérico que en el resto del mundo. En Colombia denominan *las once* lo que en Panama es *cosita*.

Por *pichicuma* se entiende el individuo que es miserable por necesidad, que no tiene con qué cumplir sus obligaciones pecunarias. La raíz del vocablo lo hace afín de *pichicato*, colombianismo que designa al cicatero y mezquino, y que procede del italiano *pizzicato*, sonido que se produce al tañer con el dedo las cuerdas de los instrumentos de música en lugar de hacerlas vibrar con el arco. Pero el sufijo *cuma* me deja perplejo.

*Ansina* y *asina* todavía resuenan en el lenguaje popular en lugar de así, como vestigios del habla importada por los conquistadores. Otro tanto cabe decir de *comparancia*, ligera desviación de *comparanza*, forma anticuada de comparación.

Serían menos categóricos nuestros dómínes si supieran que el *ahogo* de nuestro pueblo es común en España y en otras regiones de América, en la acepción de aho-guío.

*Oriverás*, contracción de « *ahora y verás* » que es bogotanismismo derivado de « *aguarda y verás* », según Cuervo, figura en la tonada antonera del toro bravo (cuplé del juego del *torito*)=« *Oriverás, toro bravo* ».

Los vaqueros panameños pastorean el ganado lanzando voces semejantes al *ajó ajó* con que se excita a los ninós para que hablen. Véase la canción del torito en los Santos, en el capítulo final (Ojojojó).

« *Alevántate!* » se dice aún entre nosotros con gran escándalo de los hablistas que pueden consolarse sin embargo de nuestros desafueros consultando el mismo verbo con prefijo en los cantos populares y en los *cantes flamencos* de la Península.

*Mergollina* por dinero es panameñismo auténtico, formado al parecer de la raíz *mer* (de *merar*, *mercar* = *mercanciar*), y el final de *degollina*.

*Manduco* es el palo con que se golpea la ropa sucia para sacarle la mugre. Qué analogía ha podido encontrar el espíritu del pueblo entre este instrumento de lavandería y el acto de *manducar* o comer, no hemos podido averiguarlo.

Por *chiva*, designamos el omnibus automóvil. Tampoco es aparente la analogía entre esta creación de la industria automovilística y la hembra del macho cabrio, como no sea por la propiedad que ambos tienen de rendir un esquilmo fácil.

En cambio, los cobradores de cuentas, son para nuestro pueblo los *ingleses*, y en esto sí se transparenta el recuerdo de los banqueros del mundo en la época de las guerras de la libertad hispano-americana, y sus asiduas gestiones para obtener después el reintegro de los empréstitos que hicieron en aquellos días a los rebeldes hispano-americanos. De la misma índole es la expresión « *trabajar para el inglés* », con que se designa la inutilidad de ciertos esfuerzos que a la postre no le traen ningún provecho a sus autores.

*Alante* es la forma en que ha venido a parar el adverbio adelante en manos del vulgo panameño. La *d* se disolvió pronto en la vocal siguiente y ésta, a su turno, fue absorbida por la vocal inicial, más sonora. El proceso fonético se presenta claramente así: *adelante*, *aelante*, *alante*. En nuestros tambores y tunas populares, nadie nos comprendería si para designar a la *solista* dijéramos *cantadora adelante*. « *Cantadora alante* », es lo propio.

En *oyevé*, formado de *oye* y *vé*, como el *daca* español formado de *da* y *acá*, se contraen dos voces en una sola.

*Truxe*, *truje*, inflexión verbal anticuada de traer, figura en un tambor oído en Santiago por « *traje* » que es la forma verbal en uso. En verdad que el pueblo es buen guardador de antiguallas.

La *s* final en *tú dijistes, tú conocistes*, persiste en nuestra habla popular por sobre los esfuerzos de la República en materia de enseñanza obligatoria.

*Enenantes* es adverbio de tiempo muy frecuente en el habla panameña. Significa hace poco tiempo y tiene parientes ilustres en la antigua literatura española: *endenantes*, *enantes*. *Enenantitos* es todavía más cerca del momento en que se habla.

Uno de los usos más característicos del hablar panameño, consiste en callar el determinativo del verbo: « Niña, tú sí que eres! », frase sumamente expresiva por su misma indeterminación, pues al no especificarse lo que es la niña, se sugieren muchas cosas sin decirse ninguna.

Cuando se le dice a uno algo que por sabido se calla, es elegante responder *yalo...* forma elíptica de *ya lo creo*, como *mepa...* de *me parece*.

*Todavía*, se usa en ocasiones, erróneamente a mi juicio, sin la negación indispensable. « Ya vino tu padre? — Todavía »; cuando la propio sería « Todavía no ».

Los *huevos chimbos* son tan conocidos en Panamá como otras comarcas de la América española. El nombre de ese dulce en tantas partes diferentes del continente denuncia su origen español. No aparece en el diccionario, sin embargo.

Cuando la moda lo imponía, el *saibó* (*side-board*) era muy usado en Panamá. No decíamos *saibor*, como en otros lugares de Sud América; pero *tiquete* por billete, es voz de uso inmemorial entre nosotros. Datará de 1855, año de la inauguración del Ferrocarril de Panamá, construido por una empresa norteamericana?

*Raspadura* es el « azúcar panela » de que hablan las Ordenanzas de Granada de 1672. La voz *panela* entre nosotros es extranjera. Para servir este azúcar, que no es granulado ni en terrones, hay que rasparlo con

cuchillo, y de allí tal vez provino el nombre de *raspadura* que le damos.

La forma bárbara *arrebiatar* por *rabiatar* o *atar del rabo*, es de uso común en nuestros campos.

*Orejanos* solemos llamar a los individuos de los campos, por contraste con los de la ciudad. Dice Oviedo que a ciertos indios llamaban *orejones* porque traían abiertas las orejas (IV., p. 223). Tendrá esto alguna relación con aquello? o será *orejano* abreviación fonética de « oreja de asno », como se cree entre nosotros?

El « *guacho* » de carne a base de arroz que se sirve ordinariamente a los peones en las haciendas, es nombre indígena que con significados distintos aparece en Buenos Aires (quíchua), Bogotá y el Cauca (chibcha).

*Amachinarse* es verbo de uso común en América. Significa amigarse, ligarse, y viene de Machín, el dios de los enamorados. En Panamá no corresponde a ese significado, sino en parte. Decimos que está *amachinado* aquel que se halla tan dominado por la influencia de otra persona que pierde el uso normal de sus facultades. *Amachinado* responde al concepto de *anilnado*, *apocado*.

« *Hilo de alcarreto* » es una especie de pita o cabuya delgada que antiguamente se guardaba sin duda en carretes y se denominaba « hilo del carrete », pues la voz *alcarreto* no figura en ningún léxico conocido.

El que da consigo en el suelo y se hace daño, recibe, según la jerga panameña, una « *somatada* ». *Somatarse* es llegar casi a matarse, como *soasar*, voz castiza, es medio *asar*.

La aprensión, mediante una serie de eliminaciones fonéticas fáciles de explicar, se ha convertido en *pensión*, y *estar con pen-*



*sión* no es para nuestro vulgo gozar de una renta del Estado sino estar bajo el sentimiento de un temor o una *aprensión*.

El *concolón* de la olla, el *concolón* del arroz, es voz indígena? es voz italiana? Si es indígena; viene de cóngolo, a que se refiere el historiador Zamora, citado por Cuervo (1): « hay otros totumos que llevan el fruto muy pequeño, que sirve de *cóngolos* para guardar el tabaco y otros polvos o licores, que conservan mucho tiempo »? Si es italiana; viene de *concolo*, *concola*, voces anticuadas que figuran todavía en el diccionario y en el lenguaje popular con la acepción de olla, recipiente?

En España *plumario* es el « artífice que borda figurando aves o plumas »; entre nosotros, se llama así al mango de la pluma o portaplumas. Con qué derecho o en virtud de qué fenómeno filológico, no podría decirlo, pues en *muestrario*, *armario*, etc. el sufijo *ario* desempeña función muy distinta. En España se usaba antes esta palabra en la acepción de rábula o picapleitos, porque estos siempre traían la pluma lista para extender las demandas.

Si la leche es para el pueblo emblema de buena suerte, como vimos arriba, la sal, en cambio, es el símbolo de la mala suerte. Estar *salado* es estar de malas, y el que lo está completamente, es víctima de *salazón*.

El que nos hace una mala jugada, en términos vernáculos nos hace una *bolada*, y cuando abusamos de la bondad de los amigos les pedimos perdón por la *pechuga*.

*Maraca* llamanos al *sonajero* con que distraemos a los niños recién nacidos. *Maraca* es voz muy usada en Venezuela, en el Brasil, en el Plata y entre nuestros indios cunas del archipiélago de San Blas. Los arqueólogos y etnógrafos que han visitado a estos últimos hacen derivar esta voz de *arawak*. (Ver atrás, capítulo primero.)

Bueno es que nuestro vulgo se percate de que la *r* de que tan pródigo se muestra en el hablar no es un producto de origen exclusivamente africano, como muchos creen. El campesino español no le va en zaga para decir *durce* y *gorpe*, y ejemplos de ese uso son comunes en las dos Castillas, en Extramadura y en Andalucía, donde *er tenó* le dice a la *cartarte* la mar de cosas.

*Tosanto* llama el pueblo de Panamá al día de todos los santos. Fenómeno de simplificación digno de citarse: toda la parte inacentuada o atónica de la frase ha desaparecido.

Los diminutivos suelen usarse en nuestra habla vernácula como adverbios. « Quiere Vd. queso? Sí, pero muy *pedacito* », por muy poquito, es de uso común. *Embarrar* ha adquirido tal generalización en nuestra habla istmeña que la idea de barro ha desaparecido por entero de ese verbo, y *embarrar* se ha vuelto entre nosotros sinónimo de *untar*.

Llamamos *paloloco*, compuesto de palo y loco, a un acierto casual, algo como una chiripa, que hemos convertido en *chiripazo* acaso por analogía fonética con chispazo. Llamamos *camarón* no solamente al que se lleva la corriente si se duerme, sino a la ganancia eventual, casual, que obtiene cualquier individuo, de donde nació el verbo *camaronear*, que es la función del que vive de esta clase de trabajos aleatorios.

El joven prendado de una señorita que se siente ya correspondido por ella y pasa de la duda a la certeza, en jerga panameña *está claro con la novia*; para él ha desaparecido toda oscuridad.

Si *grilla* se dice al mal pagador, cuando éste logra hacer una víctima entre sus amigos, en panameño criollo le hace una *arruga*.

La semilla de la palma *de coco*, la que se siembra para que nazca el árbol, es la misma fruta que llamamos *pipa*, y el agua del coco es, entre nosotros, *agua de pipa*.

1) Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano.

*Cholo*, *chola* es el denominativo de los indios ya cruzados con blancos o que sin tener mezcla de sangre blanca viven la vida común de nuestros pueblos y han salido del régimen de la tribu.

*Bentestate* se dice del que murió sin hacer testamento, por corrupción del latinajo *ab intestato*.

Los campesinos de Coclé y Veraguas dan a la escopeta de cacería el nombre de *patihinchada*, y al venado lo llaman *cuencón*. En ambas denominaciones se revelan grandes observadores. A las tijeras les dicen *erticeras*, a los insectos *bichichacos*, al potrillo *zancalejo*, de zancas con el sufijo de animalito. *Casero* no llaman al propietario de casas o al que arrienda casas, como en España, sino al parroquiano o cliente de un comerciante o tendero, y buscar *casería* es buscar clientela, parroquianos.

*Trujaná* es la grafía exacta de *truhaná*, simplificación de *truhanada*, por desvanecimiento de la última sílaba. En *galápalo*, por *galápago*, la l absorbe a la g; en *jurreco*, hoyo mal cerrado, hay epéntesis de hueco, juego. La *pica* por el camino, es un deverbial sacado de *picar*, y designa el camino que ha sido arreglado con la pica. *Paisana* por *faisana* es parónimo de *paisana*, mujer del mismo país.

*Sobijo*, por *soba*, es común a gran parte del continente. *Marrumancia*, por *resabio*, ha dado origen al adjetivo *marrumanciero*, que significa *resabioso*, *matrero*. Ambos vocablos parecen derivados fonéticos de *marrullería*, *marrullero*. De *sáila*, jefe en cuna, hemos sacado *ságuila*, por analogía con *águila*.

Cuando Antonio y yo hubimos agotado el tema de los modismos, solecismos y barbarismos regionales, ya el *Chevrolet* entraba a la barcaza de Pedro Miguel que a poco se separaba de la orilla del Canal y con su andar de buey nos transportaba a la orilla opuesta.

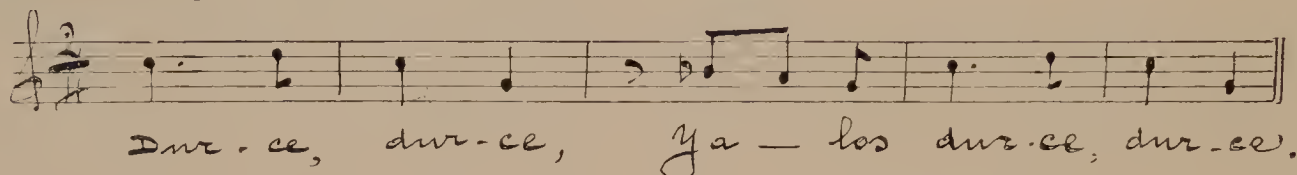
—Y qué dices del arte culinario autóctono? pregunté a mi compañero. Porqué despre-

ciar esas manifestaciones de una actividad tan necesaria en la vida de los pueblos? Entonces se abrió el capítulo de los comestibles, de las bebidas, de las conservas y de los postres regionales. En el poco tiempo que separaba al *Chevrolet* de Panamá, pasámos revista al sancocho, señor de la cocina panameña; al tasajo, creación de la América española generalizado en todo el continente desde México hasta el Uruguay; a la *ropa-vieja* tradicional, al *chupe* que tiene nombre aimará, al *tamal* que tantas variedades presenta y ostenta también nombre indígena; a la *timbuca*, plato originario del Perú, donde se le conoce bajo su nombre quichua de *timbusca*; al arroz con *cabo de tabaco*, denominación pintoresca del arroz adobado con trocitos pequeños de carne, que parecen cabitos de cigarro; a la sopa de *ñajú*, que en Estados Unidos se llama *gumbo* y en Cuba sopa de quimbombó. *Ñajú* tiene que ser la voz indígena regional y debo recordárselo a mis colegas de la Academia de la lengua para los efectos del diccionario. Volvimos a la carga con los *longorones* y *cherelés*, mariscos propios nuestros cuyo equivalente nunca he encontrado en el exterior. Iniciámos el sector de los postres y dulces con el *alfajor*, cuya forma característica despierta en el habla popular reminiscencias caninas imposibles de repetir aquí; el *cabellito-de-angel*, el *Pio-nono* (traducción infiel del *pet-de-nonne* francés), la *bizcotela*, la *cocada de ajonjolí*, las *gollerías*, el *bien-me-sabe*, la simbólica *cabanga*, el *guineo-paso*, los *buñuelos pícaros* y los de *viento*, *et sic de cæteris*. En otro orden de ideas culinarias, recordámos el *chicheme* milenario, el *chocáo* de plátano, el arroz con *cacao*, el arroz con *coco aguado*, la *cocada nevada* y el *manjar blanco*. En materia de bebidas refrescantes, las *chichas* numerosas: de nance, de piña, de naranja, granadilla, guanábana, de maíces distintos, de jobo, etc. y el vino de palma, los cuales, comentados y explicados, tuvieron la virtud de servirnos de aperitivo mental al punto de haber llegado a nuestros hogares con verdadera *canina*. Antonio concurrió conmigo en la opinión de que un Vatel panameño que compilara todas



esas recetas y les hiciera propaganda práctica, sería bienvenido en nuestra tierra y merecería el apoyo del público y del Estado.

La farmacopea popular no fué ajena a nuestra charla. El aceite de *mosca* para hacer crecer el cabello, la manteca de culebra y la de tigre para curar el atritismo, el « ojo de venado » para aliviar las hemorroides, la caraña hedionda aplicada en el ombligo para curar los orzuelos, las pilitas de ratón cocidas en agua para aumentar la leche a las madres que están criando; la sangre de la cresta del gallo aplicada en la columna vertebral del paciente para curar las lombrices; los efectos del vientre frío del sapo frotado contra las partes del cuerpo afectadas de erisipela; la



sangre cálida del pichón de paloma descuartizado y aplicado sobre la cabeza del niño atacado de meningitis; la hoja de lechuga puesta en el cerebelo como remedio contra el insomnio de los niños; los efectos mágicos del collar de ajos; la bola de sal con sebo para quitar el dolor de muelas, los parches contra forúnculos y diviesos, para no citar más que éstos, bastaban para hacernos desternillar de risa y revelarnos la magnitud de la credulidad popular. En esta ciencia infusa hay ingertos de curas indígenas, de supersticiones españolas y de prácticas de magia africana. Señalar la contribución de cada uno de esos elementos étnicos en la formación de la medicina del bajo pueblo panameño, es tarea árdua que delego a los investigadores del porvenir.

Pero volviendo al tema de la alimentación, Antonio y yo reparámos en algo que quizás tenga un fondo científico bajo su aparente puerilidad. Es la seguridad con que las gentes de nuestros campos y ciudades clasifican las frutas en *frías* y *calientes*, sin equivocarse jamás. Este conocimiento tiene consecuencias higiénicas importantes para saber qué frutas puede tomar un enfermo resfriado y qué frutas no. Son frías: la

naranja, la sandía, el mango maduro, la papaya, el coco de agua (pipa), la guaba o guama, la guanábana, la granadilla, el guineo, la lima, la poma-rosa. Son calientes: el mamey amarillo y el rojo, el níspero, los mangos hechos, el pijivá, la guayaba, la granada, la ciruela, el melón de Castilla, el anón, la chirimoya, el caimito, el nance, el hobo.

Cuando pasábamos a gran velocidad por una callejuela del barrio de Santa Ana, convertido ya en centro de la ciudad nueva, un vendedor ambulante de dulces criollos, rezago de tiempos pretéritos, pregonaba sus golosinas paseando por las aceras con una bandeja sobre la cabeza y cantando esta tonada:

Aproveché este ejemplo para revelar a mi compañero otros pregones coetáneos de mi niñez y que hacen parte de la historia del pueblo de la capital. Los de Luis Congo, por ejemplo, que detallaban el número del billete llamado a sacarse el premio gordo de la lotería; los de los jamaicanos que vendían:

Helado de leche  
Delicado, superior,  
Pá la niña bonita,  
Que refresque la calor.

Los pregones de las calles de París, no aparecen con su rico sabor local en una página célebre de la ópera *Louise*, de Charpentier?

La misma poesía, el mismo prestigio ancestral que se desprende de estos modos de decir, de expresar los sentimientos, de idealizar la satisfacción de nuestras necesidades cotidianas, se exhala al recuerdo de nuestros juegos, cuentos, refranes, supersticiones.

La gallina ciega, la pájara-pinta, el compañerito pie pie, la pisisigaña, mirón-mirón, de Lima ha venido un barco, la rayuela, el escondido, las prendas, el choclo, etc... son para nuestras comunidades de origen indohispano-africano, incorporadas a la civiliza-

ción que hemos dado en llamar occidental, y que con más propiedad llamaríamos europea, porque nuestro hemisferio americano es el verdaderamente occidental, lo que el « di se di pate » descrito en el capítulo anterior es para los cunas, o lo que la *balseña* que veremos explicada en el capítulo siguiente, representa para los guaymíes de Chiriquí.

No se la ocurrirá a alguno de mis compatriotas reunir en volúmenes los juegos, los refranes y los pregones populares de Panamá? El folklore nacional reclama esas contribuciones de nuestros intelectuales de mañana.

Más importante todavía es el cuento popular. El cuento ha precedido al barco y al avión en los viajes de circunvalación terrestre. No solamente interesa averiguar si existen cuentos originales del pueblo panameño, sino también y en igual grado, la forma en que existen aquí los cuentos universales de la Cenicienta, Pulgarcito, La Caperucita roja, Ratón Perez, etc.; qué influencias han pesado sobre ellos en nuestro medio, de qué elementos se han enriquecido y de cuales se han empobrecido. Una version del cuento de « La Aldeanita encantada », escrita por un niño panameño a instancias mías, aparece en seguida. Mi única intervención ha consistido en agregarle el preámbulo característico y el final en versos libres con que nuestras viejas *mámas* (1) comenzaban y finalizaban indefectiblemente sus elatos. Helo aquí:

Est'era estera y no era petate.

Pan para los muchachos,

Vino para los borrachos.

Pues señor, este era un Rey que tenía un hijo muy hermoso. Paseando una vez un hermoso príncipe por los dominos del rey su padre, se internó en lo más espeso del bosque, allí paró su caballo y recorriendo con la vista los bosques y las llanuras descubrió a larga distancia una humilde

choza al parecer habitada, pues tras de ésta se vió elevar una columna de humo. Picado por la curiosidad, se dirigió enseguida a ese lugar con objeto de ver lo que allí pasaba. Apenas hubo llegado vió tras la choza una aldeanita tan linda que instantáneamente se sintió acometido de un intenso amor por ella; hablóla el príncipe y le propuso casarse con ella, lo cual aceptó gustosísima. El estado de pobreza en que vivía la aldeanita era tal que apenas unos cuantos harapos tapaban su bello cuerpecito; por tal motivo tomóla el príncipe con él y llevándola en su cabalgadura la depositó en la orilla de una quebradita para que allí esperase hasta tanto él le mandaba ropa para vestirse después de haberse bañado y poder seguir al palacio del rey para festejar allí su boda.

Luego que el príncipe hubo desaparecido, la aldeanita, temerosa, se subió a un árbol que la cubría y ocultaba con sus hojas, dispuesta a esperar lo prometido. No haría mucho rato que estaba allí cuando sintió ruido y vió venir a una mulata joven que traía bajo el brazo un gran cántaro para llevar agua. Acercose ésta a la quebrada y agachándose para coger agua vió reflejarse en ésta la bella imagen de la niña que estaba en el árbol, la que no había visto. Quedó tan sorprendida de tal belleza que imaginándose que nadie más podía ser que la imagen que las aguas reflejaban y que era la de ella misma, dijo: — Yo tan linda y cargando agua? eso si que no! y en el acto rompió el cántaro en mil pedazos, teniendo que regresar a buscar otro que también rompió. Esto se repitió tres veces seguidas y la aldeanita no pudiendo retener más la risa, echó a reír a carcajadas.

Volvió la vista la mulata hacia el árbol y hablándole en términos carinosos a la aldeana le pidió que bajara para peinarla. Así lo hizo la aldeana y contole porque estaba allí. Pronto la mulata, que había comenzado a peinar a la aldeana y conocía el arte de encantamiento, clavó a la niña en la cabeza un alfiler que la convirtió instantáneamente en paloma blanca.

(1) En el idioma local de mi generación, la *máma* era el aya o la nodriza, y la *mamá* era la madre verdadera. Cuestión de acento solamente.



La aldeana una vez convertida en paloma, echó a volar y desapareció. Vistiose rápidamente la mulata con los andrajos de la aldeanita, disponiéndose a pasar por la aldeanita, y poco después llegaron los criados del príncipe trayendo ricas ropas para que la niña las vistiese. Estos quedaron sumamente sorprendidos de que el príncipe su señor hubiera elegido una mulata tan fea como aquella y le preguntaron que si era ella la persona que ellos buscaban, a lo que la mulata dijo que sí, que el príncipe le había prometido casarse con ella.

Después de haberse vestido, fué llevada al castillo en una bella carroza. La mulata allí fué presentada al rey que al verla montó en colera, hizo llamar a su hijo y le preguntó si esa era la niña de quien él le había hablado, y él le dijo que no; pero la negrita llorando dijo que él la había sacado de su choza para casarse con ella, por lo cual el rey hizo cumplir al príncipe su promesa. Días después, el príncipe cayó en una profunda melancolía y pasaba los días encerrado en su dormitorio. Solo al jardinero le era permitido entrar a su cuarto a ponerle flores que cogía en el jardín. Una vez, cogiendo flores en el jardín, vió posada sobre un aroma una paloma blanca que al verlo le habló así:

— Jardinerito de amor, qué hace el rey mi señor con la reina mora?

A lo que contestó el jardinero:

— A veces canta y a veces llora.

Y dijo la palomita:

— Pobre de mí por los campos sola, comiendo de un bejuquito y bebiendo de un charquito.

A los tres días de estar diciendo la misma cosa, el jardinero se lo contó al Príncipe y éste dió orden enseguida de coger a la palomita.

Así lo hizo el jardinero poniendo un palito de goma en el lugar donde posaba la palomita y cuando iba a volar después de haber dicho la misma cosa, quedó pegada del árbol y sin poderse alejar. El jardinero muy contento se la llevó al príncipe y éste la tomó en sus manos cuando se presentó la princesa mora pidiéndosela para hacerle un caldo, pero él la mandó salir y empezó a acariciar a la palomita hasta que al tocar su cabecita sintió un extraño cuerpo del cual tiró quedándole en la mano el alfiler que la mulata había clavado a la aldeanita y volviendo ésta a su forma primitiva. Llena de gozo contó al príncipe lo sucedido y la mulata fué atada a cuatro burros y descuartizada.

Y se acabó el cuento  
De Periquito Sarmiento  
Que se lo llevo el viento.  
Puso tres pilitas,  
Una para Juan,  
Otra para Pedro  
Y otra para el que hablare primero.

★★

La amenaza contenida en esta última línea, imponía a los oyentes un silencio absoluto mientras uno de ellos no lo rompiera pronunciando a modo de exorcismo estas palabras entre sagradas y mágicas: « Tengo las llaves de San Pedro », que tenían el poder de conjurar la amenaza impidiendo que ella se cumpliera respecto de cualquiera de los oyentes.

Una versión verdaderamente fiel, sin afeites literarios ni aditamentos novelescos, de los cuentos arriba mencionados y de los de Pedro Urdemalas (que el pueblo ha transformado en Pedro Animales), de Ratón Pérez y la Cucarachita Mandinga, y tantos otros, serviría los intereses de la cultura y las letras panameñas, mucho más que otros trabajos al parecer de más fuste y trascendencia? No aparecerá por el horizonte de la patria un par de hermanos Grimm panameños capaces de dar cima a esta obra meritoria?

# MOTIVOS GUAYMIES



**D**ESDE mi primer viaje a Chiriquí en enero, estuve esperando pacientemente el aviso oportuno de las autoridades de la Provincia para regresar a presenciar el juego de balsería de los indios, su deporte por excelencia. Tanto había leído sobre este juego en las relaciones de los misioneros españoles del tiempo colonial y en los escritos de geógrafos, etnógrafos y viajeros de nota, que me parecía imposible escribir este libro sin dar en él mi testimonio propio y directo acerca de esta reliquia sobreviviente de las costumbres prehistóricas de las tribus del Istmo.

Por fin, después de varias tentativas infructuosas, recibí a fines de abril un despacho telegráfico del Gobernador Contreras, de Chiriquí, en que me informaba que el 4 de Mayo se jugaría una balsería importante en Potrero-de-Caña, en jurisdicción del Distrito de Tolé. La vía más rápida era la de la Navegación Nacional en viaje directo a Remedios por el motovelero Chiriquí que llevaba un cargamento de maderas para la Junta Central de Caminos. Todavía recuerdo las proezas ed equilibrio que había que consumir para bañarse uno de noche, medio oculto entre los maderos del cargamento, alumbrado por los reflejos vacilantes de una linterna de petróleo!

Llegámos de noche al puerto bajo de Remedios. El barco echó el ancla y los pasajeros varones subimos sobre

cubierta a extender nuestras camas de campaña y a dormir a la intemperie. De los brazos de Morfeo me arrancó a las dos de la mañana el boga Juan Quesada, emisario de mi buen amigo Joshua Piza, quien me lo enviaba para que me condujera en su bote a través de los esteros. Disponíame a vestir las ropas que había dejado la víspera tendidas sobre las jarcias y velas del buque, cuando al palparlas las hallé como si acabara de sumergírlas en el agua. Torciendo la camisa, salía de ella agua abundante y otro tanto sucedía con el pantalón, la americana, el cuello y la corbata. Desastre completo! No hubo más remedio que abrir la maleta a esas horas y sacar de ella ropa nueva, interior y exterior, para poder seguir viaje.

Reproducir la conversación que tuve en el bote con Juan Quesada sería entrar en grandes disquisiciones políticas, económicas y sociológicas, ajenas al espíritu de este libro. Quesada, atleta septagenario, llegó pronto al puerto alto, donde el Alcalde Rosas me esperaba con cabalgaduras apropiadas que prontamente transportaron mi persona y mi equipaje a la residencia del señor Piza, en el pueblo de Remedios.

Mientras se hacían los preparativos de mi excursión a Potrero-de-Caña, supe que dos días antes de la gran balsería anunciada, debía jugarse otra más modesta en el Calabazar, un alto escampado del Cerro que llaman Balso, a cuatro horas de Remedios;



y allá me dirigí con el Alcalde y un hermano suyo en calidad de guías y compañeros.

Antes de salir, ya en el pueblo se me había hablado de las ruinas de la vieja ciudad de Pueblo Nuevo de los Remedios destruída por Grognet y los filibusteros bajo su comando en 1685. Yo recordaba, en efecto, haber leído esta hazaña en las viejas crónicas de la literatura filibusteril. Los cimientos de la Iglesia y un pozo viejo de brocal se decía que eran todavía perfectamente identificables; pero el lugar estaba comprendido dentro de un potrero o hacienda de ganado perteneciente al señor Piza, única persona que podía autorizar esa excursión. Piza, de quien era yo huésped en esos días, se manifestó encantado de la idea y puso a mi disposición todos los elementos necesarios para realizarla; pero, a la verdad, unas fundaciones de Iglesia y un pozo de brocal semiperdidos entre la vegetación adventicia, no eran muy tentadores por sí solos, sobre todo si se piensa que un viaje como ése para ser fructuoso debía ser precedido de una preparación documentaria imposible de adquirir en esos lugares de la noche a la mañana. Quede a nuestros historiadores y a los enamorados del pasado la noble tarea de reconstituir *sur place* la vieja ciudad destruída por Grognet, según los restos arquitectónicos salvados de los estragos del tiempo y del enemigo.

Caballeros en sendos jamelgos, una tarde no muy fresquita de mayo emprendimos la jornada por esas soledades de Remedios, con rumbo a Calabazar. Las tres primeras horas del camino no ofrecieron novedad; la última se habría multiplicado por dos si no hubiéramos comenzado a topar gentes de toda catadura, color y condición que por esos cerros trepaban como cabras, los pies descalzos y la *perica* (1) al hombro. Uno de los hombres que nos precedían, andarín que dejaria en pañales al más intrépido alpinista, se encargó de acelerar nuestra llegada abriendo trochas en lo que me pareció

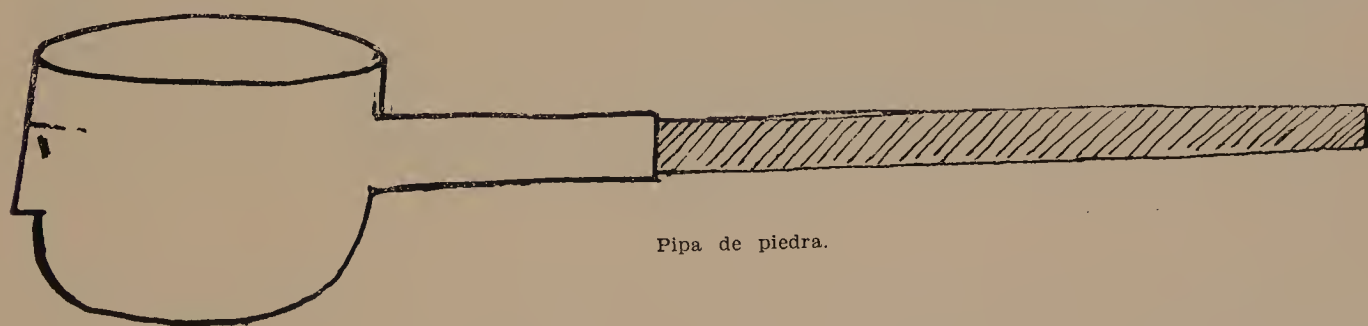
esa tarde la más fragosa de las espesuras. Su machete no descansaba un instante tajando bejucos, ramazones, avisperos, troncos añejos atravesados en nuestro camino. Esta misma fragosidad denotaba que nos acercábamos a los palenques de los indios, quienes suelen dejar crecer la maleza como una defensa natural contra la curiosidad e indiscreción de la « gente del color » (1) y como la más eficaz garantía de su independencia. En esto se anticiparon a la *jungle theory* que se formuló en 1912 como el mejor sistema de defensa del Canal de Panamá.

Mientras subíamos y bajábamos cuestras, divisábamos en lontananza las filas de caminantes que serpenteaban por entre los breñales, vistiendo de color el paisaje, hasta entonces uniformemente ocre y verde. Eran caravanas de indios de ambos sexos que enganados de plumas de todo género, desde las muy raras del quetzal, las menos valiosas del guacamayo y otras aves vistosas de los campos hasta las muy modestas de las aves de corral, y vistiendo el traje característico de la balsería, ataviados de collares de cuentas de colores que llaman *chaquiras* y cargando a cuestras animales disecados de cuyas colas pendían atadas campanillas ruidosas, transmontaban los vericuetos de la sierra y se encaminaban presurosos al teatro del juego. Las indias, a su turno, contribuían a alegrar la vista con sus trajes talaes de labores estampadas sobre fondos de color oscuro. La mujer, bestia de carga del indio, llevaba a cuesta desde los enseres de cocina que su previsión le sugería, hasta la criatura recién nacida que acomodaba con ciertas precauciones en el fondo del *motete*, nombre criollo de un cesto grande de mimbre que cargan a la espalda como arca abierta y que protegen del sol con varias capas de hojas vivas. A ninguna india le faltaba la *cachimba* milenaria, pues ha de recordarse que el tabaco es oriundo de América y que si los

(1) *Perica*, sinónimo de machete.

(1) Véase atrás, capítulo segundo, el significado de la expresión *gente del color* entre los guaymies de Chiriquí.

Europeos enseñaron a los indios a beber aguardiente, los indios enseñaron a los europeos a fumar tabaco. Lo que más llamaba la atención era la pipa de piedra en que fumaban los indios y que es, a mi juicio, el único vestigio sobreviviente de lo que era en otros siglos el arte floreciente de la talla de piedra de los guaymies. Una pipa de piedra que con muchas dificultades obtuve por compra, desapareció de mi maleta de viaje en la isla de Conejo, pocos días después, según referiré a su debido tiempo. La recuerdo, sin embargo, al punto de haber podido trazar de ella el dibujo en tamaño natural que figura más adelante. La parte de piedra va indicada con líneas paralelas. El conducto largo, no rayado, que penetra en la boca del fumador, es de madera y se inserta en la extremidad del pequeño conducto de piedra que sale de la cazoleta de la pipa, pues los útiles y la técnica imperfecta de los indios de hoy no les permiten ejecutar en piedra un conducto tan largo que va, además, horadado interiormente. Qué diría mi amigo Mr. George Grant Mc Curdy, si viera los pobres extremos a que ha quedado reducida la escultura en piedra que hace siglos produjo la Venus de Panamá, celosamente custodiada por él en el Museo Peabody de la Universidad de Yale?



Pipa de piedra.

También visten sombreros de palma hechos por ellas mismas, nada feos, y tan resistentes que duran lo que dos y tres de importación europea o americana. Debo a la cortesía de Don Carlos Endara las dos vistas fotográficas de las páginas 118 y 119, así como algunas que aparecen en el capítulo primero.

El cabello, lacio y negro, lo llevan suelto o tejido en trenzas gruesas separadas por ancha crencha, y los collares ornamentales son de rigor en fiestas y solemnidades. En una meseta del camino encontramos un bohío de indios y a la india sentada en el umbral, mirando en el vacío en actitud de máxima pasividad. Siguiendo la costumbre, entramos al bohío como a nuestra casa y tomamos agua de la *tula*; pero la india no contestó los buenos días que le dimos ni a ninguna de las preguntas que le hicimos. Eso parece que era lo correcto en ausencia del indio, según me explicaron mis compañeros. En el interior de la vivienda vimos hamacas o chinchorros y *tucos* (1) de madera, duros como la piedra, que usan en guisa de escabel o asiento. La piedra de moler y su mano, las tulas y las totumas, el pilón y su mano, arcos y flechas, lanzas o arpones con puntas de maderas recias o con varias puntas para la pesca, todo estaba

Si entre las indias cunas la melena y la falda corta precedieron a la moda femenina actual, las indias guaymies, en cambio, se mantienen refractarias a tales modas. La bata talar que visten, de forma *mother Hover* que el pueblo panameño españoliza pronunciando *moda joven*, las cubre hasta los pies y es harto incómoda para sus grandes marchas habituales por cuevas y valles.

allí como antes de la conquista, menos el escudo de tapir, del que se ha perdido hasta el recuerdo. De los viejos sitiales de piedra, esculpidos con motivos humanos y símicos, de los metates macizos decorados con imágenes de aves, cuadrúpedos y saurios humanizados, de los ornamentos de ágata y los

(1) Expresión usual por palós gruesos y cortos.



amuletos de jade, de los *biscuits* esmaltados en formas variadas, de las reproducciones gráficas del armadillo, el sapo y las abejas, o de animales totémicos como el jaguar y el caimán, apenas si despuntaban en nuestras memorias vagas evocaciones históricas.

Seguimos zigzagueando por las sierras y acercándonos a las caravanas que hacia la misma meta convergían. Ya se oían bastante claros los cantos de los indios y el ruido

fónicas de Carpenter en su poema *Skyscrapers*, que escuché por primera vez en México. Pero tenía su carácter propio, su personalidad y hasta su armonía. No se confundía con ningún otro rumor y bien merecía llamarse por eso la *música de la balsería*.

De pronto divisábamos a través de las frondas grupos humanos que se detenían a la orilla de los arroyos, se despojaban de



Mujeres guaymies.

que metían con sus instrumentos de música: ocarinas de dos y de cuatro huecos, flautas verticales hechas de caña brava, conchas de tortuga, cuernos de toro introducidos los unos en los otros en forma concéntrica, a manera de trompa; trompetas de campana, caracoles marinos, tambores excavados en troncos de árboles, y agregado a todo eso, los murmullos naturales de la selva y de la llanura. Era una extraña cacofonía que subía o bajaba por las cuestas y que a ratos hacía recordar las páginas sin-

sus vestiduras de viaje, entraban en el agua y salían a atraviarse con la indumentaria de circunstancia. Pero seguían su camino sin llevar consigo paquete ni atado que indicara que habían mudado la ropa usada en el camino. Mis guías me explicaron entonces que ellos suelen ponerse el traje de gala encima del traje ordinario para quedar *escoteros*.

Por fin el ruido ensordecedor de la orquesta forestal y la cantidad de gente con



que tropezábamos en las veredas nos indicaron que habíamos llegado, pero solo al campamento de *la contra*, como se designa al partido contrario que viene de lejos a disputarle la victoria al *team* del lugar.

A media milla, más o menos, del teatro del juego, se ha construido previamente un campamento con palizada, bancas para sentarse, tinglado de palmas para proteger de

alternan amigablemente con sus adversarios rivalizando con éstos en un especie de ensayo general para el cual se proveen libremente de palos de balsa en las barbacoas donde se les deposita. La « vela » parece ser un rito antiguo o más bien un ingerto de prácticas españolas en una ceremonia indígena; la « vela » recuerda a la vez la vigilia de las armas, ritualidad a que se sometían los caballeros la víspera de ser



El Gobernador Jiménez y su pueblo en 1914.

la lluvia las tinajas de chicha mascada, las *tulas* llenas de guarapo y todos los elementos necesarios para que la « contra » pueda sentar sus reales durante la « vela », es decir la noche anterior al juego. La « contra » establece allí una especie de intendencia militar, donde sus hombres vendrán con frecuencia a beber, pues de comer no se habla esa noche y mucho menos de dormir; pero no permanecen estacionarios, sino que ellos y sus mujeres e hijos se dirigen de una vez al campamento del *team* local y

armados tales, y de nuestro « velorio » de difuntos según la costumbre española.

Alumbrados por antorchas naturales, por linternas de petróleo, por la luz de las estrellas en noches sin luna y por uno que otro foco eléctrico de pila seca — anacronismo chocante en esa ceremonia de sabor prehistórico — los contendores y sus adláteres pasan la noche en excursiones de uno a otro campamento, incansables en el beber, en sus cantares tristes a pesar de la alegría



reinante, en el sonar de caracoles, atambores, ocarinas, cuernos y todo el pintoresco instrumental de la orquestación guaymí, como si quisieran ahogar en el alcohol y en el ruido las miserias reales de la vida, hasta que en el ejercicio de la balsa los sorprenden las primeras luces del día.

Mis guías anduvieron activos en asegurarme un par de árboles a la orilla del bosque para colgar de ellos una hamaca y hacerme descansar durante la noche, ya que dormir habría sido vano empeño en medio del ruido ensordecedor de la « vela ». A un momento dado nuestro grupo, por razones de afinidad natural, se constituyó aparte y al són de una caja y un acordeón organizó en el corazón mismo de la « vela » una rueda de *tambor*, *punto* y *cumbia* que introdujo elementos españoles en aquel desbordamiento de regocijos indígenas. Fue un acercamiento interesante de folklore panameño y guaymí.

Vi confirmado el dicho de los cronistas sobre la costumbre que tenían los indios de divertirse hombres y mujeres en grupos separados. Las indias se mantenían a distancia instalando cocinas provisionales con piedras de río y haciendo fuego con hojas secas mientras los hombres se entregaban a las expansiones de su deporte favorito. También pude corroborar la observación de Pinart sobre la fascinación que ejerce la balsería sobre los niños indios; éstos, en efecto, habían formado su campo aparte y jugaban desde el principio con el mismo entusiasmo que los grandes.

Pero en qué consiste esta ceremonia o este deporte de la balsería a que hombres y niños se entregaban apasionadamente en aquel lugar? Trataré de explicarlo brevemente.

En una sabaneta o lugar descampado de un cerro, suficientemente grande para poder contener un número apreciable de jugadores, se sitúan éstos por parejas. El atacante, a dos o tres pasos de su adversario, ejecuta

un amago de ataque, pero solo un amago. Asiendo por sus dos extremidades un paño de balsa de metro y medio de largo por cosa de cinco centímetros de diámetro, lo hace bascular sobre su pecho como si fuera a arrojarlo contra el adversario, pero solamente ejecuta el gesto estratégico de amago y se retira bailando y cantando a distancia de unos diez pasos del adversario, desde donde se precipita, esta vez ya en serio, haciendo bascular siempre sobre el pecho la balsa que empuña con ambas manos, hasta llegar cerca del adversario, sobre quien descarga el golpe apuntándole a las corvas o las pantorrillas. El atacado, en todo ese tiempo se mantiene a la defensiva, de espaldas para su agresor, a quien sin embargo puede ver de soslayo, y ejecuta sin cambiar de lugar un movimiento rápido de pies y piernas tratando de eludir el choque de la balsa. Cuando ésta es finalmente disparada, el atacado se convierte *ipso facto* en atacante y el mismo estratagema se repite entonces en sentido inverso.

El número de parejas que juegan a la vez depende del tamaño del terreno y de la cantidad de balsas disponibles. El juego es eso y nada más, pero hay numerosos incidentes « interlocutorios » que se ventilan a mojicones o « a los pescos », como se dice en la región; los matches de boxeo son entreactos obligados de la balsería moderna.

Cuando el sol estuvo en el cenit, tomé unos treinta pies de película cinematográfica, haciendo uso de la cámara que con ese objeto puso a mi disposición Don Juan Francisco Arias, y reservé los setenta pies restantes de la única cinta de que disponía para reproducir escenas de la próxima balsería de Portero-de-Caña, más importante sin duda que la que acababa de presenciar.

Regresámos a Remedios esa misma noche y los preparativos para la excursión a Potrero-de-Caña comenzaron sin tardanza. Pronto pude ponerme en marcha para Tolé, cabecera del distrito en cuya jurisdicción iba a jugarse la balsería anunciada.













Tolé queda a una altitud un poco mayor que Remedios y su clima es menos ardiente, lo que no era poco aliciente para mí. Antes de llegar con mis compañeros a las alturas de Tolé, una numerosa cabalgata de honor se había formado para escoltarnos a nuestra entrada a la población; pero mal informada de la hora de nuestra llegada, se había disuelto después de varias horas de esperar en vano. Esto no obstante, siempre hubo varios jinetes, entre autoridades y particulares, que se adelantaron a darnos la bienvenida hasta cosa de una milla antes de nuestra llegada al pueblo.

Pude darme cuenta exacta de que en el pueblo de Tolé había tres poderes reconocidos: el Gobierno Nacional, Cristobalina Murgas y Manuel Aizpurúa. Este último está voluntariamente eclipsado en su retiro



Jugador de balsería.

de El Veladero, pero Cristobalina se mantiene activa y firme en la cabecera del distrito. No quiere esto decir que Cristobalina y el

Gobierno estuvieran distanciados o en pugna, sino que son dos entidades autóctonas que no se confunden entre sí. Cristobalina parece haber heredado la hegemonía local que en otros años ejercía sin disputa Don Rafael



Jugador de balsería.

Murgas, su padre, y la ha aumentado con las influencias que le da su condición de propietaria del único hotel del pueblo y su profesión de médica y farmaceuta *de facto*. La hospitalidad de Cristobalina fué tan cordial y espléndida que me sentí tentado a inscribirme como votante en su distrito, y si hubiera tenido en mi poder la cédula de elector, de fijo se la habría dado a guardar con miras a los próximos comicios.

Toda aquella gente afable y hospitalaria rivalizaba en atenciones y servicios hacia mí, y cuando salí del pueblo con rumbo a Potrero-de-Caña, arrastré conmigo a la flor y nata del elemento oficial y social. Los incidentes del camino tuvieron bastante analogía con los de la balsería del Calabazar,



y los servicios de un machetero se nos hicieron indispensables para abrirnos trocha cuando estuvimos ya a pocas millas del punto de destino.

Entonces comenzaron a distinguirse perfectamente, en un crescendo de media hora de duración, los murmullos de la selva indígena, las canciones inexorablemente tristes de la raza desposeída y subyugada, cuyos ecos se enviaban entre sí los oteros y los valles, vagos y tenues al principio, sonoros y estruendosos al fin. La ocarina, el caracol de tierra de los indios, remedaba el dulce arrullo de la torcaza, lanzando al aire sus notas flauteadas, etéreas, suaves, ajenas a los acentos de la pasión. Los cuernos de toro ensartados en series concéntricas y los caracoles marinos con la extremidad despuntada para formar embocadura, inundaban el espacio de vibraciones graves y ondulantes como de cuerno de cacería, propias a suscitar en el espíritu sensaciones pastoriles y ardores cinegéticos. Un clarín de madera de forma cilíndrica, terminado por una bola redonda de cera que le daba grandísima semejanza con los bombeadores higiénicos de campana de caucho tan comunes en las viviendas de la capital, daba el tono épico y noble en aquel conjunto de sonoridades desconcertadas que avanzaban y retrocedían del valle a la cuesta y de la cuesta al valle, haciendo el efecto de una plegaria inmensa, de un rezo colosal, como si todos aquellos seres hubieran adoptado el lenguaje de los sonidos para establecer entre ellos mismos y con el alma de sus antepasados una comunión espiritual eficaz.

Excitada por esta orquestación primitiva, toda la naturaleza se ponía a vibrar con ella tanto en sus manifestaciones animales como vegetales y hasta inorgánicas. El tronco de árbol, marchito y abandonado, sentía como si lo cubriera la piel retemplada y curtida de algún cuadrúpedo sonoro y sufría la nostalgia de su hermano el tambor. La arcilla del camino suspiraba también por transformarse en ocarina y sentirse una alma expresada en sonidos inma-

teriales. Los mismos fémures de los ciervos palpitaban de emoción sintiendo las notas del *nora-kragrogó* (1) que se escapaban de los taladros laterales hechos en una canilla de venado.

Aquellos indios, descendientes de los grandes orfebres y alfareros de la región, habían ido dejando rezagados a la vera de las edades y por obra de circunstancias aciagas, los secretos técnicos y el talento creador de sus antepasados. Sus flautas y ocarinas no presentaban ya formas de aves y animales humanizados, ricamente revestidos de todos los ornamentos que la fantasía artística era capaz de imaginar. La miseria de los tiempos había reducido en la vida de esta tribu el papel social del arte a su más ínfima expresión, y así como en la cerámica, se notaban los mismos signos de decadencia y caducidad en la alfarería, en la plumería, en la indumentaria y en todas las artes e industrias. En cuanto a mitología y leyenda, los contemporáneos ignoran hasta el sentido de ellas.

Era en el arte de la pintura facial donde ellos parecían haber conservado mejor, si no el sentido y el simbolismo de los antiguos, por lo menos el culto de las formas exteriores y aparentes. Los sellos de balsa u otra madera adecuada, fabricados por ellos mismos para pintarse la cara, reproducían motivos y dibujos de frecuente uso en las vasijas de barro exhumadas de las viejas sepulturas. Tan pronto eran líneas rectas o curvas bordadas de puntos marginales o atravesadas por éstos, que recordaban las manchas de la piel de la culebra o estilizaban los nudos dorsales del lagarto o sus colmillos, como eran detalles plásticos del cuerpo del armadillo, cornamentas de ciervos, picos de loro y otras formas de la vida animal, eterno modelo de las inspiraciones plásticas de los artistas primitivos.

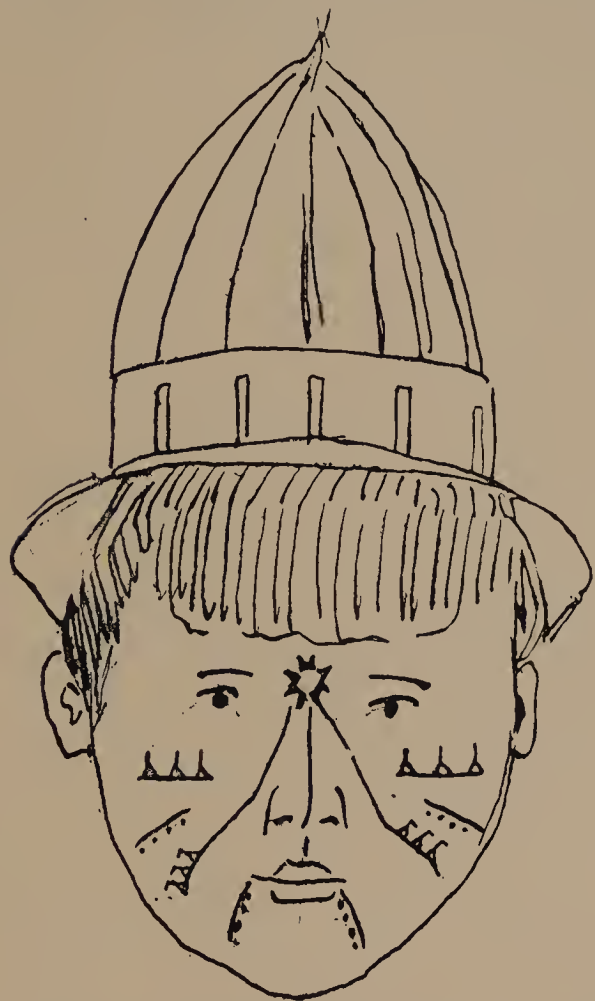
Por poco que se apurara la nota histórica, en cada indio armado del caracol

---

(1) Flauta de hueso de venado.

marino aparecía una nueva personificación de Tepeyolloíli, el jaguar humanizado, creación mitológica familiar a los artistas

boca abierta, en actitud de bramar y de estremecer el *corazon de las montañas*. La asociación de ideas y la sugestión histórica concurrían a asimilar en nuestra imaginación al indio nómada, apegado a la bocina del caracol, con la deidad de los códices mayas y de los fotutos guaymies, el compuesto de hombre y jaguar, el noveno señor



Dibujos faciales.

guaymies del barro y del metal, como a sus vecinos mayas y mexicanos. Estos asociaban la idea del jaguar a la de la música y sus instrumentos ofrecen con frecuencia la forma de ese dios, igualmente común al arte prehistórico de la región chiricana. El «corazón de las montañas», que eso significa Tepelloyotli, aparece en un código Bor-gia sonando el caracol marino, y nuestros artífices guaymies en sus silbatos y ocarinas representan siempre al jaguar con la

de las horas de la noche, cuyo atributo simbólico era el caracol, la «voz que retumba en los valles de uno a otro cerro»...



Marquillas faciales.

La multitud indígena, harta de chicha y embriagada de sonoridades, se entregaba toda ella a la ilusión dionisiaca. Acaso no es ella la única que permite al infeliz, al paria, al oprimido, al desheredado de la

fortuna sentirse grande, noble y poderoso por unos instantes? Sería humano negar a esos pobres hermanos nuestros descendien-

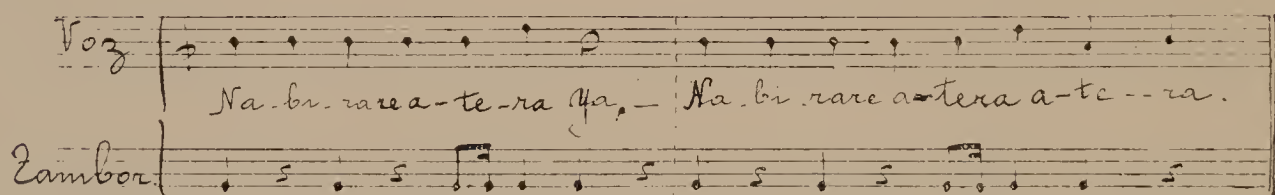


tes de príncipes destronados, de caciques asesinados, de señores burlados, robados y vilipendiados, el sueño engañoso, el dulce letargo que destila olvido en el corazón, ardor en las venas, luz en el cerebro? El alcohol cuando es consuelo de los pueblos condenados al exterminio, cuando eleva momentaneamente la condición del hombre y le infunde la sensación de la libertad y de la dignidad, es una medicina moral que debe administrarse por razones de humanidad



como se administran la morfina y los narcóticos a quienes padecen atroces sufrimientos físicos.

Con una profunda conmiseración, con simpatía verdaderamente fraternal, contemplé largo rato aquellos mancebos valerosos que dándole la espalda a la adversidad y absortos en las peripecias de sus deportes ancestrales cantaban a desgañitarse su tonada primitiva que acompañaba el ritmo del tambor:



(baila! pasó de largo! baila! no te toqué)

La balsa desaparecía como una flecha entre las piernas del jugador ágil, é iba a caer muchos pasos más adelante: «*atera ya! atera ya!*», pasó de largo!

Entonces el adversario que eludió el golpe de la balsa, empuña ésta a su vez, y sin abandonar el ritmo de baile, mide de cerca a su contrario previniéndole:

*Nabiri ye!* (voy a medirte)

*nibirare, cuanguare, cuanguaretá, canguaretá.*

(baila! juega! saltemos todos!)

*Braye! braye!* (juega! juega!).

Y el adversario, paciente, le responde:

*Nibirâ! Nibirâ!* (tirame! tirame!).

Más afortunado que su émulo, el jugador acierta a hacer blanco en la pantorrilla de

su contendor y lo derriba, exclamando en el paroxismo del triunfo:

*O cachâ! cachâ! cachâ!*  
(Acerté! acerté! acerté!)

Durante la *vela* un solitario se divertía blandiendo la balsa y cantando, sobre palabras que no acerté a distinguir, la tonada siguiente, cuya semejanza con un tema de Las Alegres Comadres de Windsor, ópera de Nicolai, no necesita ponerse de relieve:

Muy de madrugada concentróse cada partido en su campamento. Los invitantes se dirigieron al de la *contra* a traerlos en forma solemne y protocolar, con sus jefes a la cabeza. Llegados al campo del juego, los dos jefes adversos cambiaron un par de balsas entre sí y quedó iniciada la balsería. Ésta dura cuanto duran los maderos de balsa depositados en las barbacoas. Las viejas crónicas hablan de juegos que duraban cuatro días. Hoy la práctica general parece

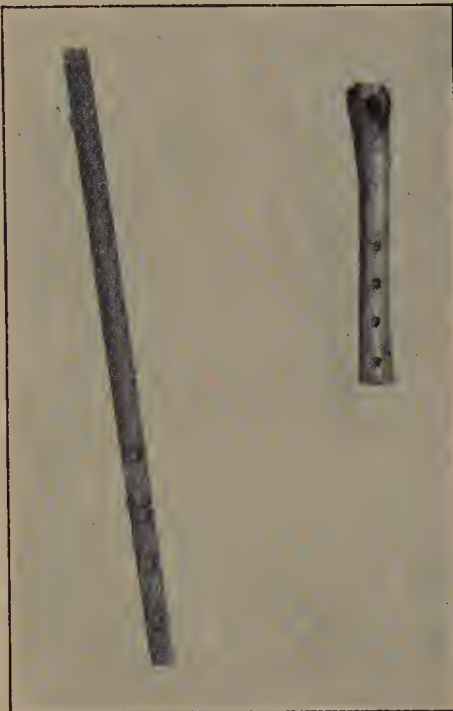
ser de un día y la provisión de «balsos» se calcula sobre esa base. Los viejos ritos se interpretan con demasiada latitud, y estas fiestas que de antiguo celebraban la llegada de la estación seca, sirven hoy de mero esparcimiento a las comunidades indígenas sin responder a ninguna finalidad determinada; es un juego deportivo, el verdadero juego por el juego.

El sol se había remontado lo suficiente para que la tentativa de impresionar los setenta piés de película cinematográfica que me quedaban en caja, no estuviera en teoría condenada al fracaso. Qué de afanes, sin embargo, para impedir que los indios mirones se interpusieran entre los jugadores de balsa y la cámara! La intervención del

Gobernador Manuel Jiménez y sus explicaciones en lengua *murire* no alcanzaban a refrenar la curiosidad de sus gobernados; el principio de autoridad andaba por los suelos.

Los gobernadores indígenas son funcionarios honorarios que los indios eligen por sufragio popular y cuya elección confirma después el Gobierno de Panamá para dar a esos habitantes de la República la mayor autonomía posible respetando sus costumbres, usos, lengua y creencias, y asegurando en esa forma su tranquilidad y felicidad. Las funciones de los gobernadores consisten en servir de voceros a sus gobernados cuando temen algún perjuicio en sus propiedades, personas o familias, o se quejan de alguna injusticia. Se entienden para ello

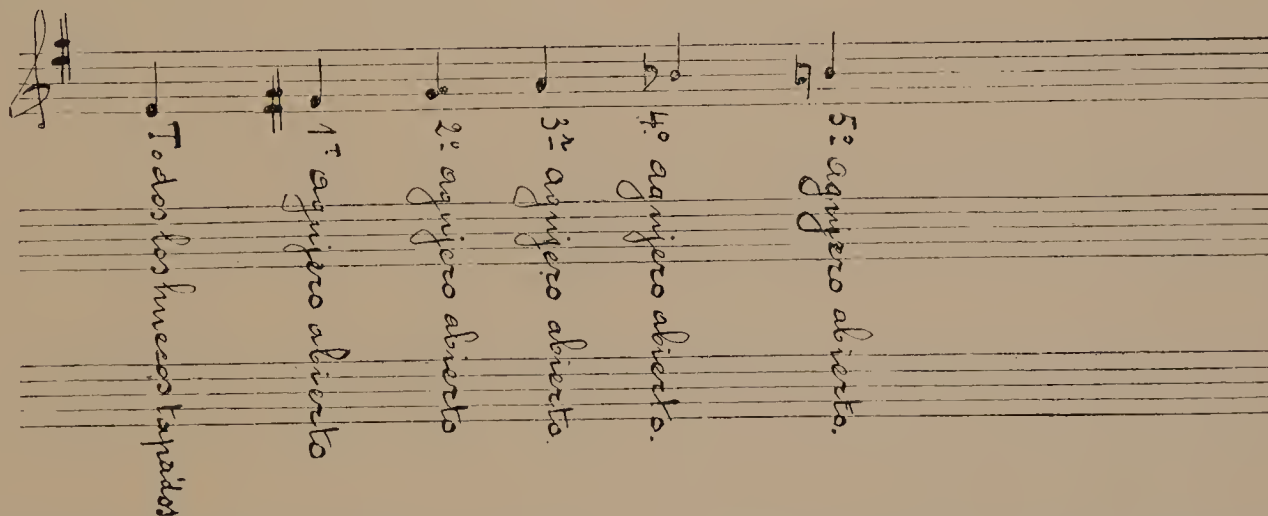
bres y el idioma de los indios. Acertaba a pasar en esas un indio que tocaba el *tólero* con hondo sentimiento. Llamaban ellos *tólero* a una flauta vertical de caña con cinco agujeros.



*Tólero y nora kragrogô, flautas verticales.*

Le propuse compra y el indio aceptó el trato y fijó el precio. Era un músico nato, como se verá más adelante, pero entre ellos, como entre nosotros, la obligación pasa antes que la devoción, y un *peso* en las serranías de Chiriquí representa todo un capital, en tanto que una flauta de caña se puede fabricar todos los días.

El indio me explicó largamente el mecanismo de su flauta: los sonidos principales que producía tapando y abriendo los agujeros constan en el cuadro siguiente:



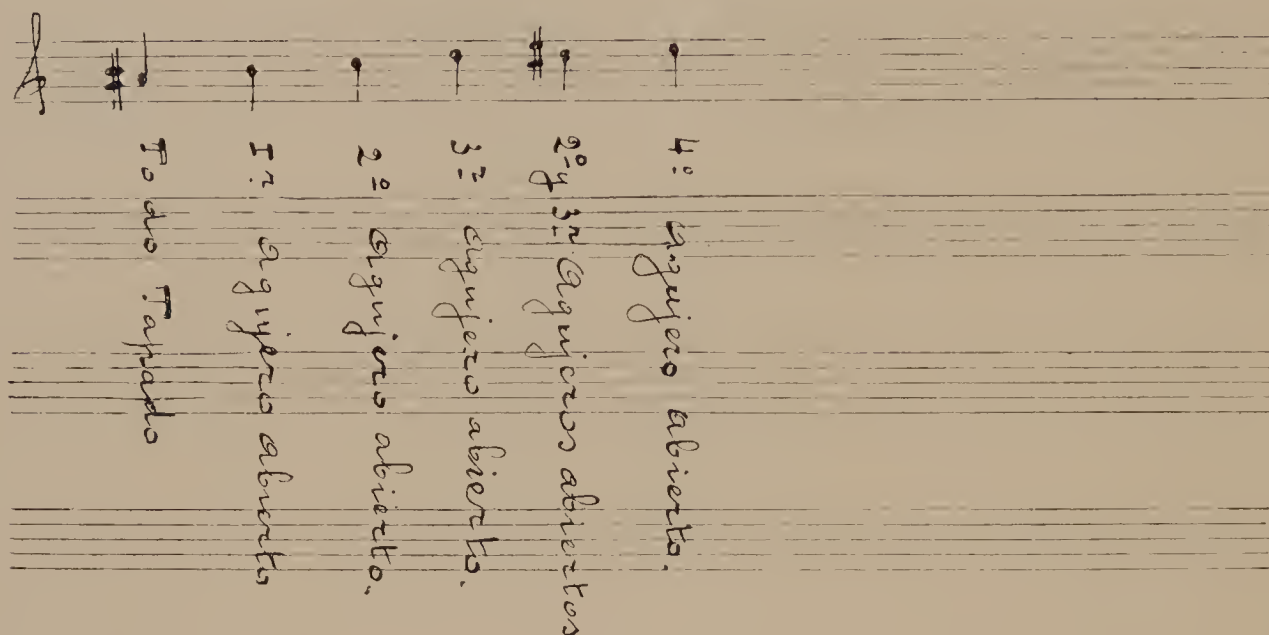
con la más próxima autoridad política panameña y en subsidio con el Gobernador de la Provincia, Manuel Jiménez, Gobernador indígena del distrito a que pertenecía Potrero-de-Caña, había sido el primero en tirar la balsa esa mañana, como jefe del partido local, teniendo por contrario a un panameño blanco de nombre Chalia (Rosalia?) Alvarado, que habita de antiguo en Cerro Viejo y se ha asimilado por completo las costum-

A esta escala de sonidos principales había que agregar otras escalas de armónicos más agudos que se formaban aumentando la presión del aire en el tubo: a la quinta superior, a la octava, a la décima, etc. de la escala principal. El instrumento disponía así de un diapasón considerable. Cuando me sentí suficientemente ilustrado sobre las propiedades del instrumento, pagué al indio el precio convenido y éste se marchó. Pero



no habían pasado tres minutos cuando apareció de nuevo pidiéndome, por medio de intérprete, como un favor muy señalado que lo dejara tocar por última vez su *tólero*. Accedí ligeramente conmovido, y

Otro indio pasaba después tocando una flauta vertical de hueso de venado (*ñora kragrogó*) y también accedió a venderme su instrumento, cuyo mecanismo explico en el cuadro siguiente:



pude cerciorarme de que el indio tocaba nuevamente la misma melodía que con tanta expresión venía ejecutando al principio. La trasladé al papel inmediatamente y he la aquí:

Con solo cuatro agujeros en vez de cinco, esta flauta producía también seis sonidos principales, sin contar sus armónicos superiores, por efecto de la combinación forma-

### NORA



Qué cosas íntimas e inexpresables en otro lenguaje le diría esta linda cantilena a aquel pobre guaymí que no se consolaba de la pérdida de su *tólero* ni porque el duelo era con pan?

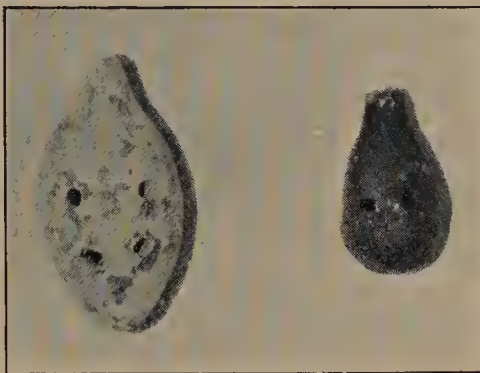
da por la apertura simultánea de dos agujeros.

Este indio tenía también su cantilena que transcrita rezaba así:

### NORA KRAGROGO



Inferior a la que antecede en punto de musicalidad, esta melodía no carece sin embargo de carácter, y es en todo caso un espécimen auténtico de la música instrumental de los guaymies contemporáneos. Quiso la suerte que se me ocurriera escribir inmediatamente las dos melodías que anteceden en presencia de sus ejecutantes indios y pude preservar así el canto de cisne de aquellos dos instrumentos, pues cuando regresé a Remedios, después de haber padecido los estrujones de un viaje a lomo de caballo por aquellos espantosos despeñaderos, causaba dolor ver el deterioro que habían sufrido las dos frágiles boquillas, mudas desde entonces y creo que para siempre, por desgracia.



Ocarinas guaymies

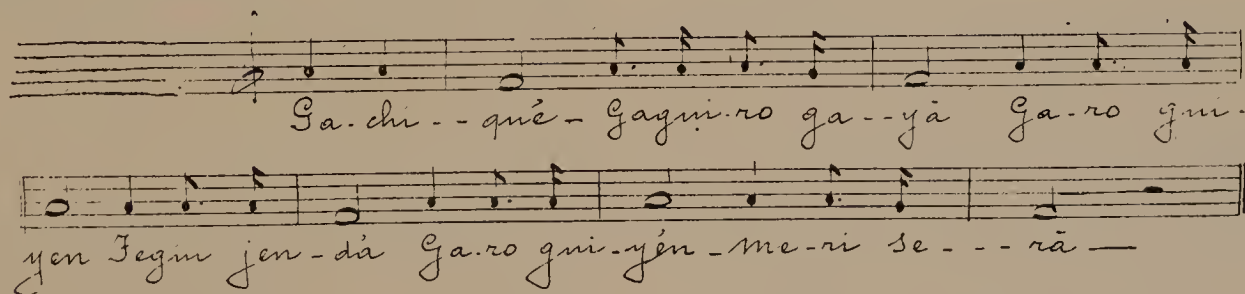
Pronto cerró la noche y llegaron con ella las sombras favoreciendo la invasión del mundo por los infinitos espíritus con que el animismo indígena lo puebla. En esa hora propicia a las sugerencias de la superstición, recordé las palabras de Mac-Curdy en su precioso libro sobre Antigüedades chiricanas, donde después de rastrear las creaciones mitológicas de los guaymies en los vestigios de sus artes plásticas, y de aventurarse a bautizarlas con los nombres de dios-loro, dios-caimán, dios-cangrejo, etc., exclama desconsolado: « Si siquiera pudié-

representaciones bimórficas que tantos puntos de contacto presentan con la esfinge, el sátiro y el centauro de la mitología pagana!

El dios-loro de los antiguos chiricanos, sobretodo, con su tronco humano de atributos sexuales bien definidos, que coronaban cabeza y alas de papagayo ¿ no es acaso el presentimiento más admirable de las creaciones del porvenir? No es, con muchos siglos de anticipación, el símbolo del aviador moderno que ese mismo día revolaba sobre nuestras cabezas en la planicie chiricana consagrada a las expansiones ancestrales de la balsería?

Dolíame yo de la pobreza de mi cosecha folklórica en materia de música vocal indí-

gena, cuando la esposa de Don Manuel Aizpurúa que me escuchaba en su casa de El Veladero, donde aquel matrimonio me dispensaba los honores de una hospitalidad espléndidamente chiricana, accedió a dicitarme la tonada que un antiguo criado indio suyo solía cantar cuando se acordaba de su amada, y que todos aprendieron en la casa. La línea melódica carece de interés y las palabras no han encontrado aún traductor, pero el ritmo es puramente métrico, casi marcial, y contrasta con todos los ejemplos precedentes.



ramos conocer su historia y dar nombres a esos distintos grupos de deidades, como se ha hecho en Egipto, en Grecia, en México!» Qué importante contingente, en verdad, suministraría a la historia de la vida primitiva y filosófica del hombre el conocimiento de los procesos mentales latentes en esas

Un día más de espera en Remedios, y seguía esteros abajo con Juan Quesada, el fiel boga del Sr. Piza, a tomar en Los Morros el vapor *David*, de la Navegación Nacional, que llevaba instrucciones de esperarme en ese punto a las nueve de la noche. De Remedios al puerto bajo pude acomodo-



darme en un *chingo* o *cayuco*, de esos que con solo suspirar uno amenazan con zozobrar; pero en el puerto bajo de Remedios el boga tuvo caridad de mí y obtuvo el bote de la Junta Central de Caminos haciéndome más llevadera de allí en adelante la jornada hasta los Morros. El alivio que con este cambio experimenté, no es para describirse, pero no había llegado todavía el término de mis males. Apenas acababa de acomodarme en el nuevo vehículo cuando espesos nubarrones encapotaron el cielo y un diluvio se desató sin demora. El agua caía, caía sin compasión, una hora, dos horas, tres horas consecutivas, y el boga remaba a dos brazos para luego interrumpirse unos minutos y achicar el bote que casi desbordaba.

Relámpagos y truenos, rayos y centellas, toda la artillería de sitio del Imperio Celestial acompañaba ese diluvio interminable que nos calaba hasta los huesos. Así, con los pies metidos en agua hasta las pantorrillas, pensaba yo en Vulcano, Júpiter tonante, Neptuno y los tritones y me preguntaba si los antiguos guaymíes tendrían en su mitología deidades consagradas a la lluvia, al trueno y al rayo para ofrecerles en ese instante algún sacrificio propiciatorio.

Las precauciones de poco valen ante fenómenos naturales de esta magnitud. El paraguas, más que de ayuda y protección, me servía de estorbo, y el impermeable que portaba no me impedía chapotear en el bote en varios palmos de agua. La maleta se habría desleído si no hubiera sido de cuero sólido, y todos los efectos que adentro iban llegaron al vapor tan mojados que mal de mi grado y con gran asombro del Capitán convertí esa noche la borda del barco en un tendalero. Las provisiones de boca nadaban deshechas en las aguas internas del bote y solo las bebidas embotelladas presentaban todavía alguna utilidad. A las cuatro de la tarde no escampaba aún cuando desembarqué en la Isla de Conejo, deseoso de cambiar de ropa y de tomar algún alimento que no probábamos, el boga y yo, desde las siete de la

mañana. En una caja bien acondicionada traíamos seis círculos de *crème de gruyère* envueltos en papel de estaño, regalo de Piza, que con otras provisiones guardadas en vasija de latón habíamos salvado milagrosamente del naufragio pluvial. Pero en el bohío que nos hospedó había una cría de cerdos que aprovechó los momentos en que mudaba mi ropa interior para destapar los recipientes y cargar con todo el bastimento en los hocicos. Hasta unos «huevitos de faltriquera», hartos, sabrosos que con una cajeta de «bien-me-sabe» traje a lomo de caballo desde El Veladero de Tolé, en recuerdo de mis amigos Aizpurúas, desapareció también en las trompas voraces de esos... cochinos! Por último, tomando la cachimba de piedra que obtuve de los indios de Calabazar por otro huevito de faltriquera de esos que sin duda halagaban mucho los paladares porcinos, el macho más joven de la cría la descubrió en las interioridades de la valija, la sacó a flote cual si hubiera sido una trufa y la sepultó cuan dura era en las profundidades de su vientre. Así pereció este espécimen único de la escultura guayimi que con tanto celo guardaba y que después he reconstituido de memoria recordando que en mis mocedades solía manejar el lápiz del dibujante a la sombra y amparo de mi amado padre q. e. p. d. (Ver página 117.)

A las seis de la tarde en punto nos estacionamos en un recodo del estero desde el cual podíamos divisar las luces del *David* cuando hiciera alto en Los Morros con rumbo a Panamá. Esto no ocurrió sino a las ocho y media de la noche y hasta entonces fueron casi tres horas adicionales de un constante llover, tronar y relampaguear, durante las cuales perdí del todo y con creces el beneficio de la mudanza de ropa en la Isla de Conejo. Ni el paraguas, ni el impermeable respondían ya a sus nombres ni al objeto para que habían sido fabricados; a través de ambos se colaba el agua como si fueran hechos de tejido común.

Lo demás del viaje no vale la pena de consignarse aquí.

# LIRICA CRIOLLA



EL día de *Corpus Christi* que caía este año de 1920 en 30 de mayo, era la fecha indicada para presenciar en la Villa de los Santos — cuna histórica de la primera libertad política del Istmo — aquel riquísimo despliegue de vitalidad folklórica en forma de danzas, cantos y representaciones teatrales a domicilio, de que tanto se me hablaba en mi primera excursión por las provincias centrales.

Antonio Henríquez, que era mi guía y asesor en estas circunstancias, había reemplazado el « Chevrolet » de marras, descrito en el capítulo III, por una « chiva », término con que el lenguaje popular ha bautizado pintorescamente los ómnibus-automóviles, haciendo alusión quizás al esquilmo fácil de que son susceptibles ómnibus y cabras.

No repetiré la descripción de las escenas del camino que con muy pocas variaciones fueron las mismas de cuatro meses antes. Entraré de redondo en la Villa de los Santos la víspera del *Corpus* muy temprano para no perder ninguno de los actos tradicionales con que *diablicos*, *grandiablos*, *toritos* y otras entidades folklóricas dignas de respeto preludian a las manifestaciones del siguiente día.

Henríquez y yo habíamos establecido nuestro cuartel nocturno en Chitré, a pocos minutos de los Santos, por las comodidades que ofrece el Hotel Internacional del Sr. Martín, y muy temprano en las mañanas

enderezábamos la *chiva* con dirección a la Villa.

Estando en la sala de la Sra. Teresa Henríquez, viuda de Solís y tía de Henríquez, la víspera del *Corpus* a eso de las diez de la mañana, fui sacado violentamente de mis casillas por el incesante estruendo de cohetes, culebrinas y voladores en las calles del pueblo que hacía pensar en algún cataclismo geológico. Acudimos Antonio y yo al teatro del alboroto y pudimos observar cómo de un cuarto bajo de una casa vecina, de esos que en algunos lugares de América denominan « accesorias », salía dando brincos colosales y prorrumpiendo en mugidos inarticulados como de fiera enjaulada, un mocetón robusto y ágil que para la circunstancia había revestido el disfraz de la « diabla », uno de los personajes de la farsa tradicional de que trataré más adelante.

Las acrobacias de la *diabla* en las calles de los Santos continuaron hasta su llegada a la Plaza Mayor, punto hacia el cual afluían, por sus cuatro esquinas y cumpliendo las mismas ritualidades que la *diabla*, otros personajes importantes del juego o farsa de los *grandiablos* y no grandes diablos, forma de plural que profanaría lastimosamente los fueros del uso y la tradición. Esos personajes, por orden de jerarquía eran los siguientes: el diablo Mayor, el diablo Capitán y los diablos comunes. Por una delicada atención para con los menores de edad, ni el Alma ni el Ángel aparecían en esta exhibición pre-



liminar al aire libre que preparaba los ánimos con veinticuatro horas de anticipación para las elaciones subsiguientes del arte popular istmeño. En compensación, la *diabla*, que es mayor de edad, aparece ese día en la plaza pública haciendo el papel de bufón, para eclipsarse al día siguiente.



La diabla.

Los trajes de carácter, que mejor llamaría disfraces, son deliberadamente vistosos y



El diablo Mayor.

grotescos. Debe haber en ellos un gran despliegue de policromía que completa de modo adecuado un mascarón de *papier mâché* semejante a las máscaras griegas de la comedia y la tragedia, pero mas grotesco aún, pues sin exagerar la nota satánica no se justificaría el nombre del juego: grandia-blos. Como el plural de gran diablo se forma aquí a semejanza del de *ave maria*, lo he contraído en una sola palabra, como *avemarias*.



Los diablos principales y ordinarios del juego.

Los mascarones son obra de escultores locales que rivalizan en inventiva y fantasía. Algunos de ellos, como el Sr. José M. Pérez, recibieron su educación



artística en academias europeas y no han tenido más oportunidades, a su regreso al



El diablo Capitán.

terruño, que aplicar su habilidad técnica a estas manifestaciones del arte popular en días de carnaval o de *Corpus*. Henríquez me acompañó a visitar al escultor en su taller situado en las afueras de la Villa, en el antiguo local de la Escuela de los Hermanos Cristianos, y su cámara Kodak impresionó el retrato que aparece enseguida.

Reunidos en la Plaza Mayor todos los caracteres o personajes del juego teatral popular, comenzó el sacristán de la Iglesia a tañer las campanas como para hacer resaltar el acuerdo perfecto que existía entre el cura párroco y el pueblo. Es más: el argu-

mento y el texto de la farsa denotan su origen y sus tendencias religiosas, y hay razón para suponer que de antiguo, cuando la Iglesia acumulaba las funciones de universidad y teatro público, estos entremeses se representaban en el atrio o en el coro, como ocurría entre nosotros hasta hace pocos años



José M. Pérez, escultor, y dos de sus obras.



Los actores y la « orquesta » de los grandiabios.



con la danza de Moctezuma, prohibida apenas desde la episcopalía de Monseñor Vas-

Los diablos-guías no tienen más preeminencia que la de encabezar las dos filas de compañeros.



La procesión de *Corpus Christi*.

quez, según es fama entre los ancianos de la Villa que recuerdan todavía las representaciones en el interior de la Iglesia.

A los actores ya mencionados del juego de los *grandiablos* se unen imprescindiblemente un flautista y un tamborilero. Estos, por sí solos, constituyen toda la orquesta de la ceremonia. Con su ayuda y con acompañamiento libre de cohetes, petardos y buscapíes que revientan a granel, se procede a un paso de baile cada vez que irrumpe en la plaza alguno de los personajes de la farsa.

El Gran Diablo o diablo Mayor lleva calzones, medias oscuras, camisa de color y chaleco; dos bandas doradas cruzadas sobre el pecho, muchos pañuelos de colores vivos le cuelgan de la cintura, porta un bastón adornado en la mano y un par de alas negras en las espaldas.

El diablo Capitán lleva igual vestido, sólo que las medias son claras y cruzadas con cintas de colores; la banda del pecho no es dorada.

Los diablos visten como el Capitán, pero sobre el chaleco llevan una banda terciada adornada con espejitos, y no tienen alas.

La *diabla* debe de ser algún personaje de nuevo cuño destinado a congraciarse con el naciente feminismo, porque como dije antes, carece de papel en la farsa popular y aparece la víspera para eclipsarse el día.

Cuando la comitiva está completa y ha cumplido con el programa tradicional, se retira, pasa en orden por las calles vecinas, escoltada por la « orquesta » de flauta y tambor ya descrita, y ejecuta ciertas evoluciones



Oficio religioso en una casa particular.

coreográficas compatibles con la marcha. Todas esas formas de danza reaparecen al

día siguiente en los domicilios particulares, donde los grandiablos hacen ostentación de su arte y reciben, además de los aplausos del público que escucha, observa y admira, las dádivas generosas de los Mecenases del pueblo.

En la tarde, por las calles del pueblo y a lo largo de la carretera que conduce a Chitré, aparecía la turbamulta de los « diablicos sucios », así llamados por el color aguata-sucio de los trajes que visten o para distinguirlos de los grandiablos que en ese caso serían los *diablicos limpios* propiamente dichos. Llevan mascarones semejantes a los de los *grandiablos*, pero se diferencian de éstos no sólo en el traje oscuro y rayado, sino en el tocado de plumas de guacamayo que ostentan en la cabeza. Su indumentaria, sus adornos de cabeza y el mascarón que usan, tienen puntos de contacto con las figuras o los tunjos de metal que los aurífices



Altar en una residencia privada.

guaymíes nos legaron en los museos subterráneos de sus *huacas*. El dios-jaguar y el

dios-lagarto, sobretodo, para adoptar la nomenclatura original de Mac Murray, pare-



Otro aspecto de la procesión.

cen los tipos escogidos por el pueblo de la Provincia para modelos de sus disfraces populares.

Todas estas diversiones son accesorias a la fiesta religiosa del *Corpus Christi*. De los campos acuden gentes devotas que a su hora participan con fervor en la festividad sagrada y en las profanas que le siguen. Después de la misa cantada que celebra la Iglesia del pueblo con toda la pompa realizable en el lugar, sale la procesión del Santísimo Sacramento, a la cual participa todo el concurso de los fieles. Los caballeros principales llevan las varas del palio o cirios encendidos. La masa popular y campesina lleva cirios o no, pero acompaña el cortejo a cabeza descubierta y al parecer poseída de profunda fe.

Los señores del pueblo han preparado entre tanto sus residencias para recibir la visita del *Santísimo* y han convertido en capilla uno de los aposentos de la casa que miran a la calle. Con gran profusión de flores, vasos y ornamentos sagrados, procedentes a veces de algún viejo altar de la misma Iglesia parroquial, las casas señoriales de la Villa aderezan sus altares privados y ofrecen la mejor hospitalidad posible al Divino Redentor, a la sacerdotes y oficiantes y al pueblo que los escolta.



Una docena de visitas hace el *Santísimo*, dejando a su paso por las calles, espirales de incienso que el viento deshace, rumores de antífonas y salmos gregorianos entonados al aire libre por el señor cura y sus auxi-

cantos litúrgicos la devoción de aquellas almas buenas y sencillas que creen, oran y esperan.



El Alma, personaje de la farsa de los grand diablos.

liares; notas de violines y flautas y acentos de voces humanas que resuenan bajo el techo de las casas principales y exhalan en



El Angel, personaje de la farsa de los grand diablos.

Antiguamente los grand diablos tomaban parte en las procesión del día del *Corpus*; hoy no. Hoy el fin de la misa solemne marca el principio de las festividades populares tradicionales y las comparsas de grand diablos salen en peregrinación a visitar los hogares santeños apenas es restituido a la Iglesia el *Santísimo*. La danza desarrolla su acción en esta forma.

La sala de la casa representa el lugar destinado a juzgar las almas después de la muerte. El protagonista, Gran Diablo o diablo Mayor, se presenta rodeado de su corte compuesta de:



Personal completo de los grand diablos.

El diablo Capitan y  
Los diablos comunes.

Por otra parte, surgen dos nuevos personajes del partido adverso: el Alma y el Angel.

El Alma viste una simple túnica blanca y una toca en la cabeza; el Angel lleva traje blanco, corona pequeña, un par de alas blancas y un puñal en la mano.

Al Alma debe hacérsele el recuento de las obras buenas y malas para decidir en la audiencia si debe ir al cielo o al infierno.

El Angel, que se supone ser el Arcángel San Miguel, tiene por misión la de custodiar y defender al Alma.

Todos adoptan la siguiente formación: Diablo Mayor y Capitán en el centro; a sus flancos, derecho é izquierdo, filas de diablos ordinarios con sus guías a la cabeza; detrás de ellos, en el fondo, el Alma; delante de ellos, separados de los diablos por los dos guías, el Angel. Al frente de todos, en la misma posición que ocupa la orquesta de un teatro respecto del palco escénico, el flautista y el tamborilero, los dos únicos músicos del juego.

	° Alma			
Diablo	O		O	Diablo
»	O	Capitán	O	»
	//			
»	O		O	»
»	O		O	»
	Gran Diablo			
»	O	//	O	»
	Guía *		* Guía	
	° Angel			
Tambor +		+ Flauta		

Toda la farsa está escrita en versos romances, algunos de los cuales, confiados por siglos a la tradición oral, han sufrido, por la fragilidad de la memoria humana, estiramientos o encogimientos notorios.

Por la misma causa, ciertos vocablos originales han desaparecido y han sido suplantados por otros cuya relación con los primitivos no ha podido establecerse o cuyo

significado en vano se buscaría en léxicos y diccionarios, tales como *leandras*.

A trechos el sentido de la frase es perfectamente ilógico y disparatado, pero he preferido dejarlos así para no intentar reconstrucciones que alterarían la fidelidad



La torre, escena de la farsa.

de la obra de arte popular, tal como hoy vive.

Igualmente respetuoso he sido de las faltas gramaticales, que no me incumbía corregir.

El diablo Mayor ataca y el Angel defiende. Asistimos a un especie de debate judicial de ultratumba.

Después de cada escena o relación, como se la llama, hay pasos de baile que llevan nombres en extremo pintorescos: media cadena, alas, tornillo, la paila, la torre, ratoncito y punto. En cada uno de



estos pasos, la parte musical de la danza se repite sin variación. Hela aquí transcrita con su instrumentación característica:

de la Chorrera, que conozco gracias a la relación escrita que se sirvió enviarme el Señor Ayala, Inspector de Instrucción Pú-

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Flauta, Tambor, and Corografía. The Flauta part is in G major (one sharp) and 2/4 time. The Tambor part is in 2/4 time. The Corografía part is in 2/4 time and includes handwritten notes: "pie derecho: pD" and "pie izquierdo: pi". The second system continues the Flauta and Tambor parts. The third system continues the Flauta and Tambor parts. The Corografía part is not present in the third system.

Indico los movimientos coreográficos con las letras d, i, que corresponden al pie derecho y al pie izquierdo, respectivamente. La grafía musical reproduce el mismo efecto por medio de las plicas de las corcheas, unas hacia arriba, otras hacia abajo, según que se trate de uno u otro pie.

Las versiones de esta farsa difieren de una región a otra. Entre la versión de Los Santos, que transcribí personalmente, y la

blica de la región, hay notables diferencias que aparecen aquí en las notas al pie.

*Primer paso de baile: Vuelta hacia afuera. Encadenar, guiados por el Diablo Mayor. Cambio de posición del diablo Mayor y Capitán. Vuelta afuera. Guías cambian de posición diagonalmente y siguen cambiándose todos diagonalmente.*

*Vuelta en redondo. Todos recuperan su posición primitiva.*













## DIABLO MAYOR

A fomar la oca  
Que en un palo conducta  
Se haga en el tiempo de la sexta.

## ANGEL

Esa oca no es para ti  
Sino para la sangrienta (1)

ALMA (*pasando por debajo de las manos  
cruzadas de los diablos*).

Quejosísima de mi vengo,  
Confusa y desesperada  
A pasar por estas *leandras* (meandros?)  
Y estas ocultas montañas.  
Sierva condolida  
De mi pobreza pasada  
Que el Alma viera  
Por lo que ella vale (2).

## DIABLO MAYOR

Alma de qué te quejas?  
Habla y explicate conmigo.  
Si de pobre te merece  
Yo te daré ser muy rica.  
Te daré el oro más fino  
El mas sutil equilate (*sic*)  
Los diamantes de más fondo,  
Las perlas y los zafiros.

(*Todos los diablos se espantan  
y el Alma se arrodilla* (3)).

(1) El comienzo de la acción en Chorrera es como sigue :

ANGEL (*entrando*).

Dichoso con este día  
Que mereció con su afecto  
Celebrar en esta casa  
El Divino Sacramento.

DIABLO MAYOR (*entrando*).

Entremos amigos míos  
Y alegres compañeros.  
Rompicndo sombras y rayos  
Hemos llegado a esta casa.

## GUIA DERECHA

Nada importa que le hagamos  
Cuando veo por los reflejos  
Aquel reluciente rayo  
De aquel enemigo nuestro.

## GUIA IZQUIERDA

Tiembla  
Al ver su espada enojada  
Que nos echa a los abismos  
Para ser eternos. Hm!

(2) Los versos correspondientes de la versión de Chorrera dicen :

## ALMA

Descuadernada me veo,  
Por mil caminos atada.  
Pagar quiero con la vida  
En los infiernos quemada.

(3) Versión de Chorrera :

## DIABLO MAYOR

Alma de qué te quejas?  
Ven a explicarte conmigo.

## ALMA

Angel mío, valedme!  
Que el espíritu maligno  
Me sirve de contrario.  
Virgen sagrada María,  
Dadme favor y amparo (1).

## ANGEL

No temas que yo te valgo  
Del dragón infernal que intenta  
Como ciego y obstinado  
Y ha venido a inquietar  
Esta Alma tan sin reparo.  
No sabes que estoy presente  
Y he venido a ampararla? (2).

Si tus pobrezaas te amedrantan (*sic*)  
Yo te puedo ser muy rico.  
Tengo una silla lujosa  
Con ricas empedrerías  
Cien resmas de demonios tengo  
Que contándolo a lo humano  
Pulido cortejo tengo.

## ANGEL

Para terminar la obra  
Ya la obligación te empuña.  
Acaba tú con la tuya  
Para que falta no tenga.

## DIABLO MAYOR

Temblando llego a tocaria,  
Pero mano ¿de qué tiembalas?  
De ver esa base que indica  
Algún mandamiento encierra,  
Ya no puede mi ardimiento,  
En cenizas se convierta.

Terminadas estas relaciones los diablos siguen sus danzas figuradas, y una vez terminadas salen el Angel, el Alma y el Diablo Mayor al centro.

(1) Versión de Chorrera :

## ALMA

Angel mío, custodio mío,  
Ya se acercan mis contrarios.  
Los demonios del infierno  
Son mis culpas y pecados.

(2) Versión chorrerana :

## ANGEL

Triste de tí, miserable,  
Que disparate habreis hecho!  
Abrazate con la cruz  
Que Dios te perdona el hecho!

## DIABLO MAYOR

Ola, habitantes del infierno,  
Que haceis que no te llevais  
A esta Alma  
A los profundos infiernos?

Los diablos obedecen la orden y el Alma es llevada a la paila, mientras los demás diablos ejecutan una danza.

Después de un rato de baile, el Alma se escapa del infierno y le hace al Angel la siguiente relación :

## ALMA

Valedme, Angel de mi guarda,  
Valedme por Dios eterno  
Que yo nací para el Cielo  
Y no para los infiernos.



## DIABLO MAYOR

No valdrá tu poder  
Porque yo licencia traigo  
Del Supremo Juez, a quien  
Ofendí tan sin reparo (1).

## ANGEL

Mientes, basilisco infiel!  
Mientes, padre del engaño!  
No tienes tú tal licencia  
Ni Dios a tí te la ha dado!  
(*le da la mano al Alma.*)

Alma, no te desconsueles,  
Alma, no tengas cuidado  
Que de Dios soy enviado  
Para darte favor y amparo.  
Así tu custodio soy,  
No temas, que yo te valgo.

## ALMA

Gracias te doy, Angel mío  
Piadoso que me has sacado  
De este trance  
Y este peligro riguroso.  
(*Danza; vuelta afuera.*)

## DIABLO MAYOR

A pesar de mi coraje  
De mi soberbia y mi ira  
Ha querido esta Alma de Dios  
Ultrajarme por altiva.  
Cristianos, el demonio soy  
Que a predicar he venido  
Que nos vamos al infierno  
A morir entre los nidos (vivos?).  
(*Danza : vuelta adentro, etc...*)

## DIABLO CAPITAN

Caiga el Cielo sobre mí  
Y estremézcase la tierra,  
Salga de su centro fijo,  
Aquel celestial alférez!  
(*Danza : vuelta afuera.*)

(1) Versión chorrerana :

## DIABLO MAYOR

No te valdrá tu poder  
Porque yo licencia traigo.  
De su premio goce aquí  
Que vivió tan sin reparo  
Que compró por menos precio  
Para venderlo mas caro.

## ANGEL

Si compró por menos precio  
Lo adquirió con su trabajo.

## DIABLO MAYOR

Este fue un rico avariento  
Que nunca limosna dió  
Ni el rosario  
En su vida lo rezó.

## ANGEL

Si no dió limosna alguna  
Fue devoto del rosario  
Y por eso mereció  
El perdón de sus pecados.

## DIABLO MAYOR

Cómo es posible, Señor,  
Que de vos no se ha acordado  
Que en el resto de su vida  
Ningún rosario ha rezado?  
Si acaso rezar pensó  
Algunas avemarias  
Su padre por corregirle  
Violenta mano ponía,  
Y este pecado, Señor,  
Gran infierno merecía.  
Alma, quien te ha dicho a tí  
Que yo uso de gallardía?

(*Danza : vuelta afuera.*)

## DIABLO CAPITAN

Ven acá tú que sembraste  
Tu trigo en tu triguera.  
Que esperaste el año caro  
Para estancarlo y venderlo.  
No sabes que el pobre maneja  
Poco dinero?

(*Danza : vuelta adentro.*)

*Cuadro : las puertas del infierno, formadas por el Diablo Mayor y el Capitán. — Los dos guías se agachan para que el Diablo Mayor y el Capitán se apoyen en ellos.*

## DIABLO MAYOR

Vengo a cantar mi grandeza  
Y la potestad que tengo  
Que en las puertas del infierno  
Tengo una silla embutida  
Vestida de puro fuego.

## DIABLO CAPITAN

Tengo un zapato pequeño  
Que calza tres puntos menos.

## DIABLO MAYOR

Tengo un sombrero lautensia (*sic*)  
Con tres medias lunas dentro.

## DIABLO CAPITAN

Tengo un pulido vestido  
De metal y pluma ardiente  
Que pintándolo a lo humano  
Pulido vestido tengo.

## DIABLO MAYOR

Tengo unas muy ricas alas  
Que son para un rico avariento  
Que como persona rica  
Deposita un aposento.  
Tres mil demonios me siguen  
Alborotosos y contentos  
Que nos vamos al infierno  
Con este rico avariento.

(*Danza : vuelta afuera.*)

## ANGEL

Sobre esta base que pongo  
Cada uno su parte acepta  
Y así la base que toca  
Aceptarás tú la primera.

## DIABLO MAYOR

Y esa base que indica?  
Que misterio es el que encierra?

## ANGEL

La redención del mundo  
Ha formado una causa vuestra.  
No lo dudes ni te admires  
Porque de Dios la excelencia  
Porque siempre el Angel borra  
Lo que los diablos desean.

(Danza : vuelta.)

## DIABLO MAYOR

Soy el Diablo Mayor  
Que visto de puro rayo  
Que al poner este madero  
A todos les da desmayo (1).

(Baile. Cada diablo pone una pieza de madera  
en la espiga que sostiene el Angel, y todas las piezas  
juntas forman una cruz.)

## DIABLO CAPITAN

A poner la última pieza  
Porque soy el Capitán.  
De los infiernos he salido  
Con esta danza, galán.

(Baile.)

## DIABLO MAYOR

Qué cuidado se me da  
Que Dios de los cielos me ha enviado  
Que me ha dado ciencia infusa  
Y un poder tan reforzado.  
Yo engañé a Adán y a Eva  
Y a esa mujer que había creado  
Y también la hice comer  
De un buen sabroso bocado  
Que al mascarlo lo halla bueno  
Y al tragarlo lo halla malo (2).

(1) Versión chorrerana :

## DIABLO CAPITAN

Yo soy el Diablo más grande,  
Del infierno Director,  
Que vengo aquí por las almas  
Que manda el Diablo Mayor.

(2) Versión chorrerana

## DIABLO MAYOR

Oh mi Dios incomprensible,  
Aquí no pudo mi lengua.  
Yo engañé a Adán y a Eva  
Y a una mujer que he criado.  
Entre ambas las hice comer  
De un miserable bocado  
Que al comerlo lo halló dulce  
Y al tragarlo lo halló amargo.

Qué es esto que me sucede?  
Qué tribulación es esta?  
Que lo mismo que estoy viendo  
Dudando estoy de que sea.  
Habrá quien me parta el queso  
Y podré llegar a la mesa?

## ANGEL

Ni tú ni tus asecuraces (sic)  
Para un convite se aprecian  
Porque un bocado de gloria  
Para vosotros de pena.  
No veis que vosotros mismos  
Formais una cruz perfecta?

(Baile. Cada diablo saca una pieza de la cruz  
que formaron antes.)

## DIABLO MAYOR

A formar la torre  
A mi discurso y mi idea  
Que en el primer escalón  
He de pintar mi soberbia.

(Los diablos forman una torre y el Diablo Mayor  
queda trepado encima de todos.)

## DIABLO MAYOR (en la cúspide).

Estoy subido en mi torre  
Ténganse bien los cimientos  
Que por subir jamás caiga.  
Cojo escarmiento.  
Habrá quien a mí se atreva? (1)

## ANGEL

Habrá quien a mí se oponga?

## DIABLO MAYOR

A mi furor.

## ANGEL

A mi grandeza.

## DIABLO MAYOR

A mi ira.

## ANGEL

A mi poder.

(El Angel asesta una puñalada  
al Diablo Mayor) (2).

(1) Versión chorrerana :

## DIABLO MAYOR

Arriba en la torre estoy,  
Ténganse bien los cimientos.  
Al subir siempre caigo,  
Jamás tomo escarmiento.  
Torre de la voz famosa  
Hecha del pedernal,  
Yo hé de subir a los cielos  
Y el mundo se ha de acabar.

(2) Versión chorrerana :

ANGEL (El diablo cae vencido por el Angel,  
quien le asesta una puñalada, y  
estando en el suelo, éste le dice :)

Viste aquel pan sagrado  
Con que se alimentó Elías?  
A Dios, divino Señor  
Y Jesús sacramentado  
Quien desvanece sus furias  
Alaban los serafines  
Y ángeles en el Cielo?





Comparsa de diablicos sucios y su « orquesta ».

## DIABLO MAYOR

Venciste Miguel, venciste! (1)

## ANGEL

Supuesto que te he vencido  
Para mayor gloria vuestra  
Fabricaré esta muralla  
De cristianos en defensa  
Y esta divina señal

(Alza el brazo mostrando la cruz del puñal.)

La haga bien manifiesta.

(Baile.)

## DIABLO MAYOR

Amarrabiándose (*sic*) mi enojo  
Se manifiesta mi idea.  
Sea Dios en esta fiesta  
Y muera mi pesar danzante.

(Manifestaciones de alegría por medio del baile.)

\*\*

Cuando se hayan recogido cuidadosamente las diferentes versiones regionales de este juego danzante y teatral, y se las haya cotejado entre sí, no será difícil remontar a su origen verdadero, el cual bien pudiera ser algún auto peninsular que por desintegraciones sucesivas y abandonado a los

(1) Versión chorrerana :

## DIABLO MAYOR

Venciste Miguel, venciste.  
A pesar de mi soberbia;  
Pero dime Angel :  
Yo no fui Angel como vos?

## ANGEL

Sí, pero caíste  
De la gracia de Dios.

## DIABLO MAYOR

Cai de la gracia  
Pero de la ciencia no.

azares de la tradición oral en medios intelectuales pobres y analfabetas, ha venido a parar en este proceso teológico de torpe lenguaje y pueril argumentación, pero que, con todo, es un documento interesante que atestigua el balbucir del teatro popular en el Istmo.

Ensayos análogos podrían y deberían hacerse con otra danza tradicional de Panamá que comprende una acción teatral más desarrollada, de carácter histórico y acompañada de música vocal e instrumental. Por su *introito*, esa acción parece escrita



Un diablo sucio.

originalmente para ser representada en el atrio o en el coro de las Iglesias coloniales, como inocente esparcimiento para el pueblo. Me refiero al drama danzante de Mocte-

zuma, cuyo texto literario no se incluye aquí para no abultar demasiado este libro, pero que es digno de un paciente trabajo de recolección y cotejo como el que acabo de aconsejar para los grandiablos. Estas investigaciones, emprendidas con método científico y una amplia preparación histórico-literaria, pueden conducir a conclusiones y resultados enteramente inesperados.

Al juego de los grandiablos sucede en orden de importancia el de los *diablicos sucios*. Estos carecen de programa o argumento literario y se limitan a simples evoluciones coreográficas al són de un ritmo de *mejorana* ejecutado en la mejoranera y de las ruidosas percusiones de las vejigas de buey. Los *diablicos sucios* parecen astros menores que gravitaran en torno de los grandiablos: cuando éstos han terminado sus representaciones en alguna residencia principal, les suceden generalmente aque-

Como todas las piezas que se acompañan con la guitarra mejoranera, las danzas de los *diablicos sucios* presentan la particula-



Comparsa de diablicos sucios y su « orquesta ».

ridad musical característica de que no expresan el bajo fundamental de la armonía. El sentimiento tonal de los panameños tolera en la *mejorana*, en la *cumbia*, en el *punto* y en todas las formas de arte popular que se acompañan al són de la guitarrita criolla, que el bajo fundamental vaya casi siempre implícito en la armonía, por efecto del método de afinación o *temple* del instrumento. En efecto, los acordes se presentan casi siempre en la *mejorana* en forma de inversión que los armónistas llaman de cuarta y sexta, y por tanto el bajo positivo no es nunca el verdadero bajo tonal, de donde se origina cierta sensación de vaguedad que a la larga hace desear vivamente un contrabajo de cuerdas o un tubo de órgano de dieciseis pies para apoyarse uno musicalmente en bases sólidas de



Comparsa de diablicos sucios y su « orquesta ».

llos, ejecutando una triple danza que asume la siguiente forma:

- a) són,
- b) toletón,
- c) mejorana.

sustentación y no en conos invertidos, como alguien denominó gráficamente el acorde de 6/4. La figuración coreográfica solo fue transcrita en la primera y tercera danzas: són y mejorana. La última presenta una dualidad



ternario-binaria sumamente interesante desde el punto de vista rítmico. Las percusiones de las vejigas tampoco fueron anotadas, pero sin mayor inconveniente, porque no constituyen ningún problema rítmico de interés, limitándose por lo general a reforzar el *ictus* del zapateado.

El traje de los *diablicos sucios* es rayado, de fondo oscuro, y tiene el aspecto de *jersey* o de traje de baño ceñido al cuerpo, pero con mangas y pantalones largos. El mascarón es idéntico al de los gran-

diablos, pero lleva en la cabeza un adorno grande de plumas de guacamayo, sumamente vistoso, que recuerda escenas de *balserías*. Completan esta indumentaria: el garrotillo, en una mano, y la vejiga de res, en la otra.

La *partitura* comprende los acordes de la *mejoranera* y el ritmo que ejecutan los pies de los danzantes, calzados de *cutarras* (1) para zapatear mejor:

(1) Sandalia o alpargata hecha de cuero de res.

## I. SON.

## DIABLICOS SUCIOS

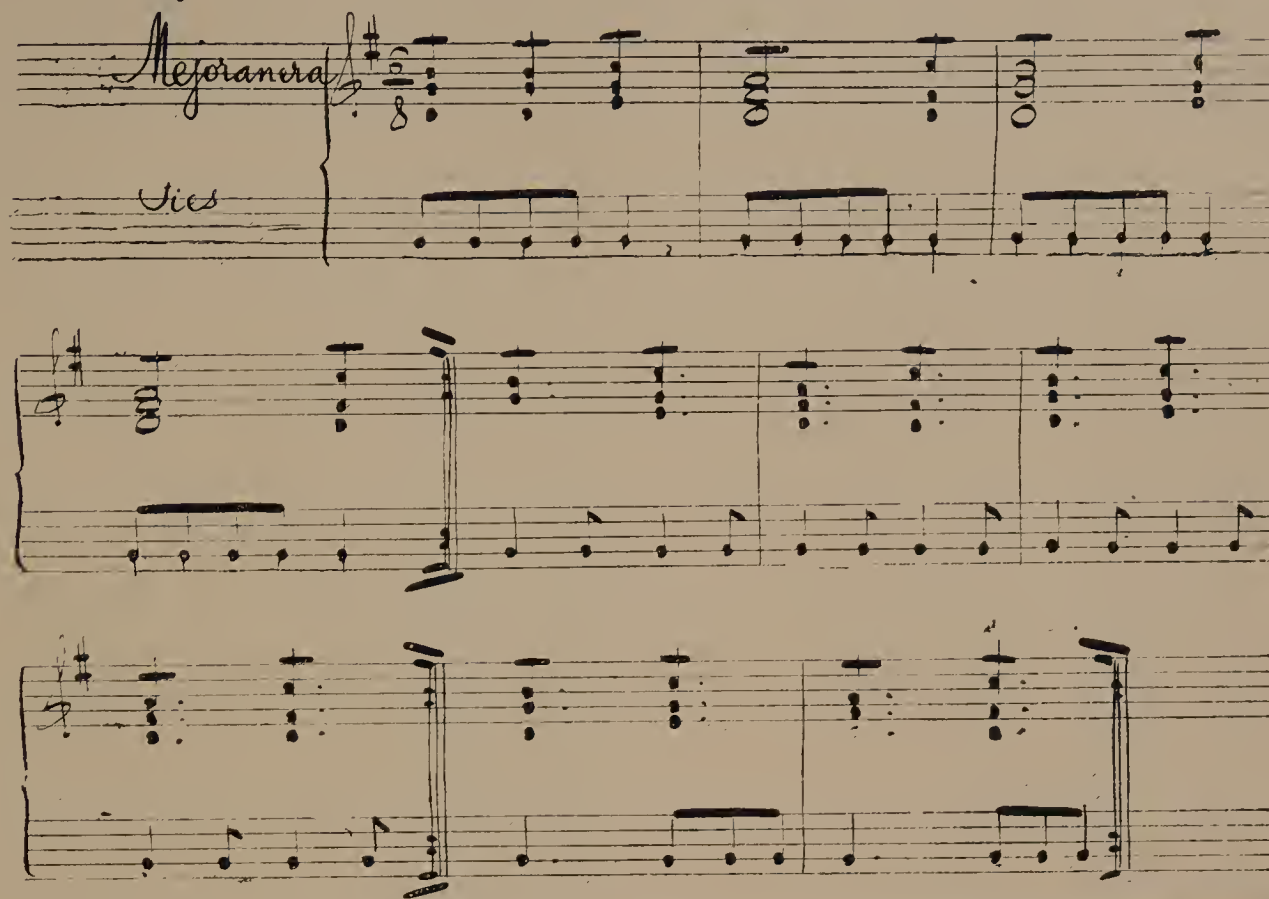
*Mejoranera*

*Pies*  
d = derecho  
i = izquierdo

## II. TOLETON.

(*Mejoranera*)

## III. MEJORANA.



En otros lugares de las provincias, a los grandiablos y a los diablicos se añaden ese día los bailes de los *cucuás* y *mantúes*. En la Villa no los vi, pero mencionaré por escrúpulo de conciencia el juego de los *cucuás*, aun cuando solo fuera por el traje indígena hecho de la corteza de cierto árbol (*ñumi*) que visten en esa ocasión y por las máscaras del mismo material con que se cubren la cara. Este traje y la máscara son de fabricación netamente indígena y hay que acreditarlos al activo de los aborígenes como aportes suyos propios al pintoresco acervo del folklore istmeño.

*Cucuá* en idioma cuna significa cáscara, corteza, por la del árbol de que hacen sus pamanillas los naturales de la región. A una deferencia del Dr. Richard Newmann debo las vistas de esta página y la siguiente.

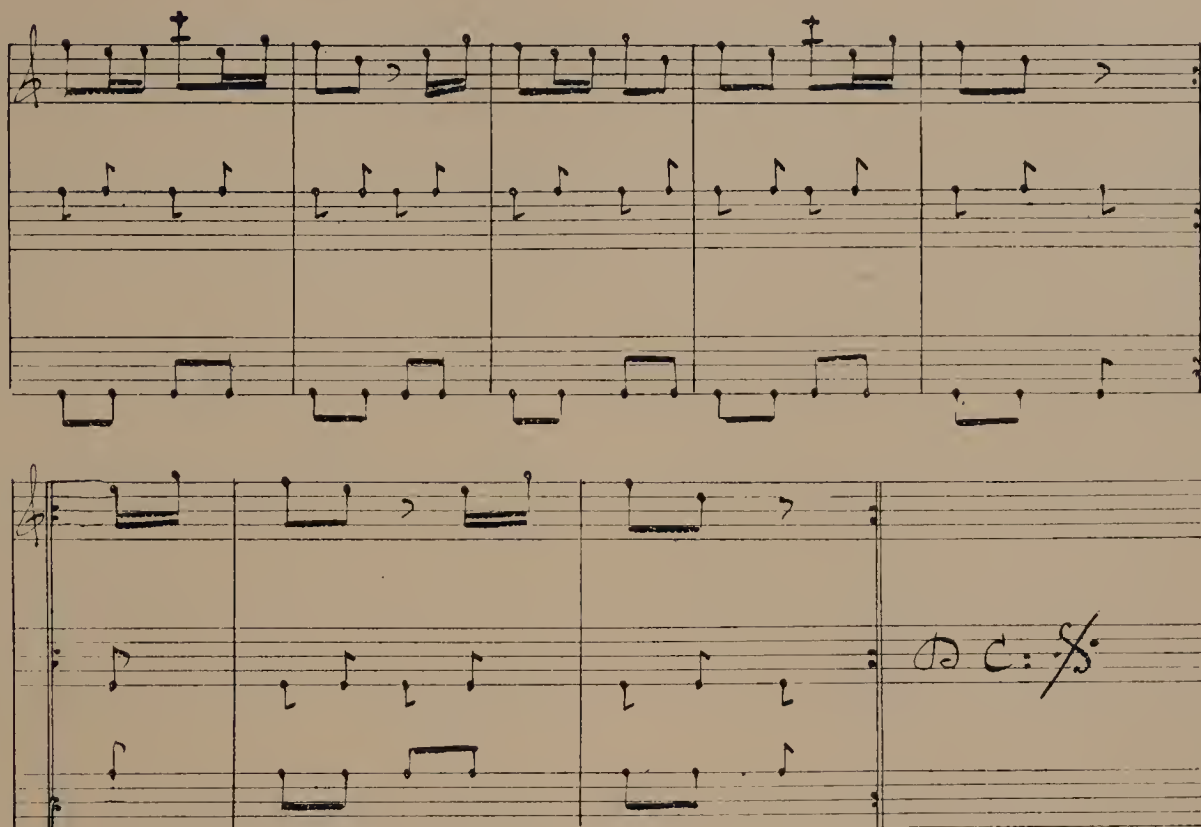
A las cinco de la mañana del día de *Corpus* se reunían en un lugar convenido del pueblo los actores de otro juego popular importante, de los que suelen revivir en esta



Actor del juego de los « cucuás ».

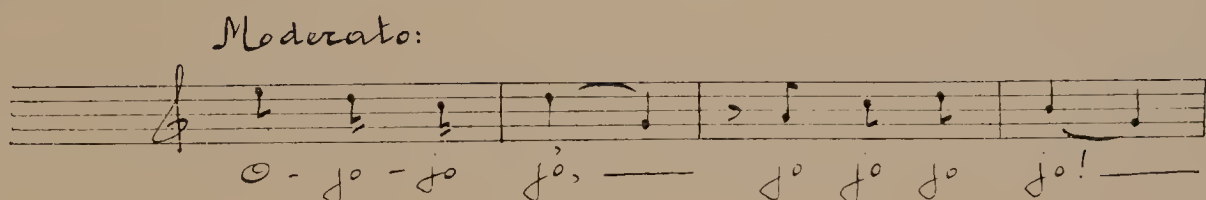






Terminada la cuarteta anterior, que el actor canta sobre un aire de mejorana, el coro de los vaqueros le responde, imitando los gritos que ellos usan en el campo para pastorear el ganado:

A su turno, el Segundo Guía se « rasca el pecho », es decir procede a expulsar las mucosidades depositadas en sus órganos vocales, y dice luego en tono de mejorana:



Es el «Hoyotojó» de la tierra, émulo del grito de guerra de las walquirias wagnerianas.

Las muchachas de este tiempo  
No quieren a sus paisanos.  
Quieren chino, quieren chombo (1),  
Martinica y chiricanos.

El *Primer Guía* entona inmediatamente su copla, siempre sobre aire de mejorana, que dice así:

A esta copla vuelve a responder el coro de vaqueros: Ojojojó!...

Mi madre es una cometa,  
Mi padre es un rayo cruel;  
Hijo de cometa y rayo,  
Adivina que puedo ser?

Pero el estro poético rural está lejos de haberse agotado, y los vaqueros siguen improvisando cuartetas como ésta, taquigrafiada *in situ*:

A la cual responde nuevamente el coro de vaqueros: Ojojojó! sobre el mismo motivo musical.

Quisiera ser un pintor  
Para pintar tu hermosura.  
Pintar el sol y la luna  
Con todo su resplandor.

(1) Negro de las Antillas británicas.



y epilogada por el inevitable: Ojojojo! de los vaqueros.

Terminada la primera parte y después de algunas aspersiones internas de *guarapo* y *chicha*, cuando no de *seco* (1) y *whisky*, comienza la

SEGUNDA PARTE. El elemento literario desaparece aquí por completo. No hay cuartetas ni coplas. Los vaqueros se colocan en formación de cuatro en fondo y ejecutan el mismo baile colectivo de la primera parte, con música distinta y con esta otra diferencia, que después de golpear el suelo cada pie ejecuta un movimiento de retroceso, en vez de hacerlo hacia la derecha o la izquierda, como en la primera

parte. De vez en cuando se interrumpe la danza y el vaquero disfrazado de torito, es decir el protagonista, embiste con todos sus bríos a sus compañeros, quienes eluden agilmente sus acometidas, y así van alternándose intervalos de danza y de toreo hasta que termina el juego por consunción o por cansancio de los actores.

La música de esta segunda parte aparece en la siguiente partitura; su ritmo no difiere de la primera sino en que el tambor repicador ofrece figuraciones más agógicas, empleando para ello el juego de las yemas de los dedos sobre el parche. El *si bemol* de esta cantilena le da un sabor de modalidad frigia antigua acentuado por el hecho de ser homofónica, es decir de no llevar acompañamiento armónico de ninguna clase:

Flauta

Repicador  
C = centro del parche  
o = orilla

Coreografía  
p t = pie izquierdo  
p d = pie derecho

F

R

C

(1) Aguardiente de caña.



La fama de la región de los Santos como vivero de tradiciones regionales, como conservatorio natural de folklore musical y poético, me era conocida de antemano. Antonio Henríquez se encargó de confirmar esa reputación y de comprobarla efectivamente. Una excursión a Las Tablas en una noche de mayo me dio oportunidad de escuchar a las señoritas Villalaces, hijas del lamentado Juanelo Villalaz y nietas del Sr. Moreno del Castillo, venerable patricio santeño; y quedé sorprendido de los prodigios vocales que en materia de *tamborito* regional son capaces ellas de realizar.

El *tamborito* tiene su arte de interpretación, su estética propia, como tiene su indumentaria, su instrumentación, su coreografía. La voz con que se canta el *tamborito* no es la misma con que se ejecutan los gorgoritos de *Lucia* en la escena de la locura, pongo por caso. Es una emisión especial, inferior sin duda, desde el punto de vista fisiológico, a la emisión vocal de los cantantes de ópera, pero característica é imprescindible si no se quiere despojar al tambor de sus genuinos caracteres. La Tetrazzini o la Galli Curci serían pésimas *cantadoras alante*. En cambio, las Villalaces de los Santos reúnen en un conjunto homogéneo y armónico todas las calidades, requisitos y caracteres necesarios para una perfecta interpretación del *tamborito*. La voz blanca, sin resonancia en la faringe, sin *upper-tone*, como dicen los ingleses, es condición esencial del arte vocal del *tamborito*, quizás por ser más adecuada al canto popular a la pampa o al aire libre. Respecto de la mímica y de la coreografía, ocurre otro tanto.

Es difícil llegar a suprimir del *tamborito* ciertos gestos desgarbados en que incurre la generalidad y que recuerda a los profanos y a los extranjeros ciertos movimientos peculiares de los pavos, los palmípedos y otros gallináceos. Es entre la gente de gusto innato, que siente la armonía de las líneas en movimiento, de la estatuaria animada, donde el *tamborito* se depura de sus deficiencias plásticas y se eleva a la altura de un arte completo en sí. Las Villalaces de los Santos son de ese número.

Por lo demás, hay infinitas diferencias y aun contradicciones en esta materia si consultamos las normas de una región y las de otra. Hasta en punto de nomenclatura, hay variedad de acepciones que introduce gran confusión en estas investigaciones. Ya vimos en otro lugar que sobre la palabra *pindín* hay en la República dos opiniones diferentes. Para unos el *pindín* es una simple reunión; para otros es una danza específica que se acompaña con acordeón o violín; y esto ocurre dentro de las fronteras de la provincia de Chiriquí, es decir en la patria misma del *pindín*.

En la ciencia del *tamborito* — puesto que donde hay un arte nace al momento una ciencia — la misma anarquía prevalece en materia de nomenclatura. Una de las expresiones más comunes entre profesionales del *tamborito* es « darle norte ». Pues bien, a este respecto la uniformidad de criterio está muy lejos de realizarse. En la ciudad de Panamá, por ejemplo, darle norte al *tamborito* no significa lo mismo que en el interior. El *norte seco* de Panamá es un aire de un *tempo moderato* y de ritmo binario que



corresponde al compás musical de 2/4. El *corrido* es más movido: corresponde a un ritmo binario, con sus divisiones ternarias en cada tiempo que se traduce gráficamente por el compás musical de 6/8. Cuando un tambor *norte* se transforma en *corrido*, se acelera, se agita, se pone, por decirlo así, en ebullición.

El ritmo del tambor « corriente » se establece en el tambor grande, llamado « tambora », en esta forma:



Y el tambor « corrido » así:



En otras partes de la República ocurre precisamente lo contrario. Allá es el norte el que acelera y entusiasma, y la frase *darle norte* a un tambor asume, en consecuencia un significado opuesto. En la Chorrera se dice *ciénaga* en vez de *corriente*. Una buena idea que pudiera ocurrírsele a nuestros compatriotas dotados de espíritu público y de iniciativa, sería la de convocar un Congreso de Artes regionales en el Istmo para llegar a un acuerdo sobre todas estas denominaciones y nomenclaturas que hoy varían sustancialmente de sentido entre una provincia y otra, entre una ciudad y otra.

Sobre la *mejorana* se me presentó también el problema de si esa voz designa una pieza genérica, como la generalidad lo cree y afirma, y yo con ella, o si es un aire específico y único, como otros sostienen con mi amigo Jesús M. Medina B.

Mientras los poderes públicos y privados de la Nación proveen al lleno de la necesidad que acabo de apuntar, las señoritas Villalaces, Antonio Henríquez y yo, constituíamos oficiosamente en los Santos una

especie de comisión preparatoria de aquel Congreso en potencia y desmenuzábamos el repertorio más vasto de aires y danzas regionales de que jamás se tuvo memoria en tierras de Comagre.

Muchos de los aires analizados en las páginas que siguen fueron anotados en aquellas sesiones importantes, de las cuales no se levantó acta por una negligencia imperdonable y con grave detrimento de los fueros de la historia.

El fin de mis excursiones por las provinciales centrales me dejó en presencia de un extenso material de arte popular procedente de diversas fuentes, al cual debía consagrar un trabajo consciente de clasificación y análisis.

Como dije atrás, el *tamborito* no es solo un baile ni una tonada: es un arte. Para comenzar, hay que considerar su indumentaria: la *pollera*, los zapatos de raso, los adornos de la cabeza, la joyería. Antes se cantaba con el sombrero Panamá calado, si se juzga por los dibujos originales de mi padre que reproduzco en la página 149 y que datan de al rededor de 1870; pero la moda actual ha repudiado el sombrero, reemplazándolo por los tembleques de gusanillos en las solemnidades de gala y dejándolo subsistir solamente en los tamboritos ordinarios.

Poco antes de morir mi hermana Nicole, describía en su Revista *Alma Panameña* el traje popular de nuestras mujeres en términos que recojo e incorporo a esta obra como homenaje piadoso y fraternal a las actividades folklóricas de aquel espíritu, sensible a todas las modalidades de la inteligencia y del sentimiento.

« Vaporosa y sutil, graciosamente coqueta en la infinidad de sus diminutos pliegues, voluptuosa en la ondulación de su



Panameña vestida de pollera. Dibujo de E. Garay.

amplio vuelo orlado de finísimos encajes, muda reveladora de los usos de las edades lejanas, la pollera constituye una simpática nota de nacionalismo en nuestras animadas fiestas carnestoléndicas.

Convencionalismo de la época y acaso razones económicas de peso han transformado de un modo visible la primitiva fisonomía de esta indumentaria popular que tal cual se lleva al presente causaría extrañeza a nuestras tatarabuelas si del sepulcro pudieran levantarse para presenciar nuestros modernos carnavales.

Fueron antaño el holán de piña y el holán clarín las telas preferidas para la pollera

por las damas panameñas y sobre estos sutilísimos tejidos combinaban sus delicadas manos los lujosos atavíos que habrían de lucir en las fiestas populares las criollas a su servicio y las niñeras de sus hijos o nietos.

Juntamente con la pollera, echábanse encima señoras y criadas, joyas que si en aquellos tiempos del peso de a ocho tuvieron su valor no despreciable, en los tiempos que corren constituirían una fortuna, empezando por los botones de oro chocuano con los cuales ataban las enaguas en la cintura y pasando por sobre los pesados zarcillos de oro o las mosquetas de perlas, las



Panameña vestida de pollera. Dibujo de E. Garay.

peinetas de balcon coronadas de perlas que usaban por pares dobles, hasta llegar a las numerosas y distintas cadenas que según su forma eran llamadas media naranja,



pepitas de melón guachapalí, cadenas chatas y cabestrillo. De este último espécimen iban pendientes numerosos dijes, trabajados por nuestros aurífices criollos y también monedas de oro de diferentes nacionalidades desde la diminuta pieza de veinticinco centavos con el busto de Rafael Carrera, hasta la media águila americana del Norte. Estas monedas estaban rodeadas de la corona que las inhabilitaba para el cambio y eran, por lo general, producto de la magnificencia de sus señores.

Entre las prendas de menor valía que complementaban la pollera a fines del siglo pasado, figuran los tembleques más o menos iguales a los que se usan actualmente; los zapatos, cuya forma era la misma que tienen hoy pero teniendo en su parte delantera una corbata que bien podía figurar una rosa o una mariposa hecha de cinta y blonda de seda; el paño o chal, que llevaban doblado al hombro o terciado y era por lo común de un tejido de hilo proveniente del Ecuador o de algunas de las repúblicas de Centro-América y la chácara, pequeña bolsa de tejido que cerraba por medio de un anillo corredizo y que pendía de la cintura, siempre dispuesta a recibir el *remojo* o propina que no esquivaban ofrecerles los amigos de sus patrones. Tal era el vestido de gala de nuestras antepasadas, el que llevaban en las grandes festividades y especialmente durante los tres días de Carnaval.

La pollera de uso corriente era, naturalmente, más sencilla. El sombrero Panamá tomaba entonces el lugar de los tembleques. La tela empleada era el holán de hilo a dibujos de colores y para el diario usaban la enagua de zaraza o percal y la camisa de un solo cuerpo, es decir, que no llevaba más que un volante. La pollera no llevaba entonces encajes en la orla. Los zapatos de cuero o pana negra, sustituían los de raso, y en vez de chal se llevaba pañolón de burato negro.

Lo cierto es que la pollera, no obstante las diferencias anotadas, despierta la admi-

ración de todos los extranjeros que vienen a nuestra capital atraídos por la creciente fama de nuestros carnavales.

Ojalá que el laudable interés que se despliega para no dejar morir esta muestra de nuestra individualidad, se despliegue igualmente en no dejar que desaparezcan las sanas y recomendables costumbres que heredámos de nuestros antepasados, y que más tarde contribuirán a que en el concierto de las naciones se nos distinga y se nos aprecie como pueblo libre y como pueblo digno. »

La joyería de la *pollera* formaría por sí sola un capítulo interesante del arte popular istmeño si ese tema sedujera a uno de tantos escritores de talento como abundan en nuestro país, aficionados por añadidura al estudio de vejece, tradiciones y leyendas.

Una vez reconstituida la atmósfera estética, el medio ambiente en que evolucionan las parejas del *tamborito*, gracias a una evocación fácil de su indumentaria típica, de la enramada campestre que le sirve de teatro y del instrumental primitivo que forma su orquesta, puede uno juzgar mejor los brotes de esta forma de arte popular que sin duda alguna tiene en la madre patria peninsular raíces profundas hoy desconocidas.

Algunos de estos cantos ofrecen una letra interesante, otros una tonada discreta; los hay que se recomiendan tanto por la letra como por la cantilena, y no escasean los que carecen de interés literario y musical a la vez.

Por consiguiente, de los cincuenta *tamboritos* especialmente coleccionados para este libro, daré la versión musical o la poética, o entrambas, llegado el caso.

El tambor pequeño o « repicador » llama a las parejas con el motivo rítmico que sigue. Los tres golpes, como los de la Casa de Molière, indican el comienzo del acto; al oírlos, las parejas dan tres pasos hacia ade-

lante, hacen una reverencia a la orquesta y retroceden tres pasos. Pero a diferencia de la práctica consagrada en la Comedia Francesa, los tres golpes indican también el cambio de escena, la salida de la pareja en acción para que entre a la rueda otra pareja.

Caminos. Las lavanderas semi desnudas, sentadas en las piedras a la vera de arroyos, quebradas y pozas, haciendo sus *palomas* (1) y atacándolas después a *manduco* (2) limpio, son tipos populares ya casi extinguidos. Hoy se lava a intramuros con máquinas de vapor en las principales ciudades del Istmo.

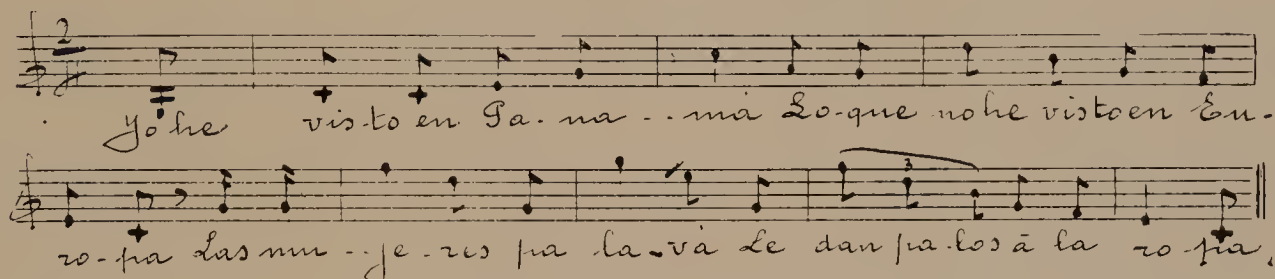


He aquí, para comenzar, una cuarteta a la cual va unida una cantilena de enorme *tessitura*. Abraza una extensión completa de dos octavas y no todas las voces pueden habérselas con ella:

Es más limpio e higiénico; es menos pintoresco y poético.

La melodía del *tamborito* que antecede sirvió de modelo a la que sigue, o a la

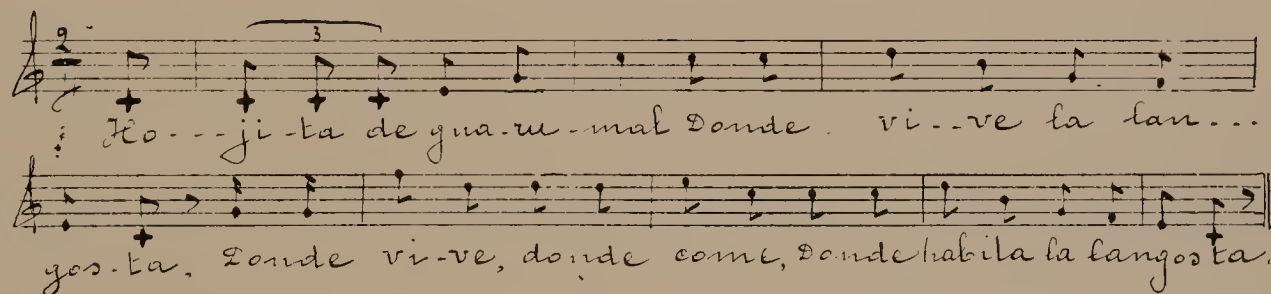
## LAS LAVANDERAS



Originaria de la región de Los Santos, es una variante de la cantilena que aparece

inversa, pues ambas proceden de un *substratum* musical común:

## HOJITA DE GUARUMAL



inmediatamente después, o aquella de ésta. Los dos miembros que componen la frase musical están perfectamente diferenciados entre sí y le imprimen a la melodía el corte binario. El *tresillo* de la habanera es característico en el penúltimo compás. La letra tiene gracia y evoca para los panameños de otras generaciones escenas campestres de las márgenes del Curundú o del Matasnillo que ya hoy no son concebibles sino en el interior de la República, y esto en parajes sustraídos a las actividades de la Junta Central de

Las palabras son inferiores a las del *tamborito* precedente, a pesar de que no están vaciadas en lenguaje « bozal », ni tienen vicios de dicción, de prosodia ni de versificación. La voz *guarumal* por *guarumo*, le da a la cuarteta un sabor local acentuado.

★★

(1) *Paloma*, procedimiento sumario de lavar la ropa que emplean las lavanderas panaeñas.

(2) *Manduco*, palo con que se golpea y saca la mugre a la ropa sucia.

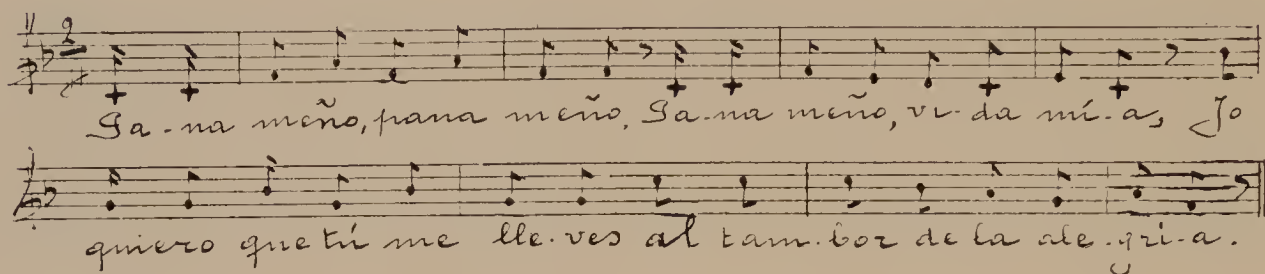


Una cantilena que ha alcanzado gran boga es la del llamado « tambor de la alegría ». Su letra no dice nada en dos platos; es un mero pretexto para cantar y bailar. En el arte popular de todos los países observamos con frecuencia ese fenómeno de supeditación del elemento puramente intelectual por elementos de orden más sensual:

En éste, como en todos los ejemplos anteriores, la segunda frase del período musical es siempre coreada; la primera frase es entonada por la *cantadora alante*. La segunda copla poética rebosa de gracia y sugestividad:

Mi mamá me dió un consejo :  
No comer conejo viejo.

## LA ALEGRÍA



Aquí figura, con las palabras « yo quiero que tú », el ritmo sincopado, tan común en la música popular de todas las Américas, sobre todo en el Sur de Estados Unidos. El jazz, en efecto, puede considerarse como la última palabra de esta combinación rítmica, a la cual se atribuye origen africano.

★★

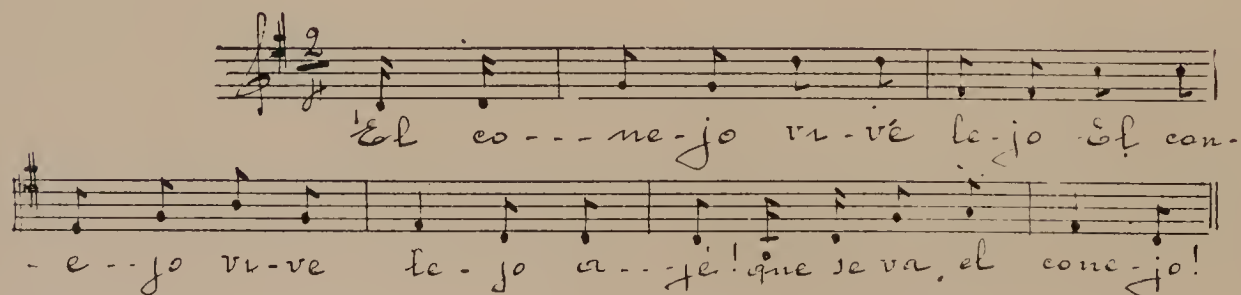
En los ejemplos presentados hasta ahora, la cadencia final a la tónica era de rigor. Ya en la melodía siguiente todas las cadencias, la media y la final, tienen lugar en la dominante:

Evidentemente, las mamás dan siempre buenos consejos.

★★

El tamborito político florece en el folklore panameño desde tiempos inmemoriales. Salvador Camacho Roldán en sus *Notas de Viaje* y Ricardo J. Alfaro en su *Vida del General Tomás Herrera* reproducen coplas de tamboritos y mejoranas con que el pueblo celebraba las hazañas del héroe de la Albina, vencedor de Alzuru en 1830; pero desgraciadamente prescindieron del elemento musical, hoy ya perdido u olvidado. En nuestra época la tradición del tambor político persiste.

## EL CONEJO



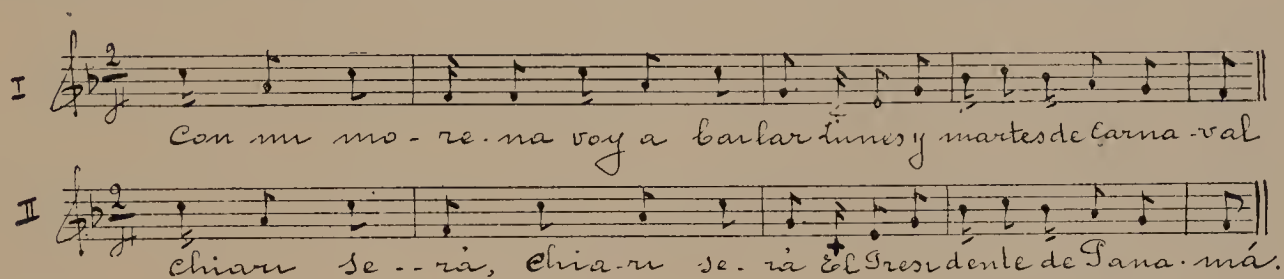
Cuando en 1904 el General Davis, Presidente de la Comisión del Canal Istmico, expidió una Orden Ejecutiva que implantaba la tarifa Dingley en la Zona del Canal, establecía en ella correos independientes de los de la República y abría los puertos de la Zona al tráfico mundial, la protesta del Gobierno de Panamá fue prontamente secundada por las manifestaciones espontáneas de la masa popular en forma de tambor polí-

eleccionaria de 1916. Sobre el tema melódico de la copla :

Con mi morena voy a bailar  
Lunes y martes de Carnaval.

los trovadores chiaristas (1) bordaron este otro dístico :

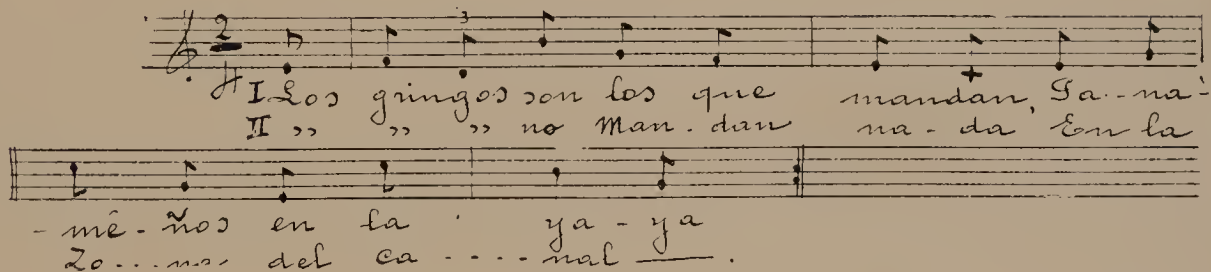
Chiari será, Chiari será  
El Presidente de Panamá :



tico internacional, breve e incisivo. La primera estrofa formula, por decirlo así, la tesis americana; la segunda expresa la contratesis panameña :

Aunque solo presento, en general, una o dos coplas por tonada, éstas son, por decirlo así, las columnas fundamentales sobre las cuales las *cantadoras* hacen trabajar libre-

## LOS GRINGOS



La letra contiene una panameñismo importante: « en la yaya » y un americanismo conocido: « los gringos ». Como dije anteriormente, estar en la yaya es estar entre la espada y la pared o en un mal predicamento, y por *gringos* designa el pueblo panameño, como toda la América española, a los americanos del Norte.

★★

Otro ejemplo de *tamborito* político, éste no ya internacional, procede de la contienda

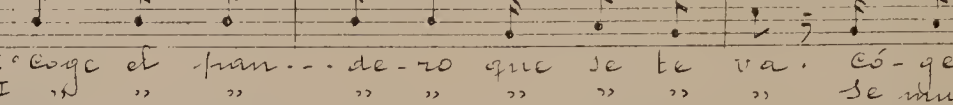
mente su inventiva y fantasía. Todo arte popular verdaderamente tal, contiene una gran parte de improvisación, al lado de su fondo tradicional. Es el caso del *tamborito* que sigue en torno de cuya melodía se complace en crear versos nuevos la fantasía popular. (*El pandero*, página 154.)

El negro que expira sin confesión con « la boca abierta y sin respirar », pone una nota

(1) Partidarios de la candidatura presidencial de Don Rodolfo Chiari.



# EL PANDERO


  
 I co-ge el fran--de-ro que se te va. Có-ge-lo a-
 II " " " " " " " " Se muere el
 III " " " " " " " " La boca abier
 - qui, co--gelo a--llá.
 negro sin con-fe--sar
 - ka y sin re-s-pi--rar.

sádica en este tamborito singular que parece valerse de imágenes macabras para exaltar la alegría de los circunstantes.

el simple anhelo del poeta de que no lo pique a él; manera delicada de expresar un pensamiento atrevido.

★ ★ ★

★ ★ ★

Otro ejemplo de mayor desarrollo musical y literario es éste:

El *tamborito* que sigue supera a todos los que anteceden en musicalidad. Hay en él tal

# LA CULEBRA

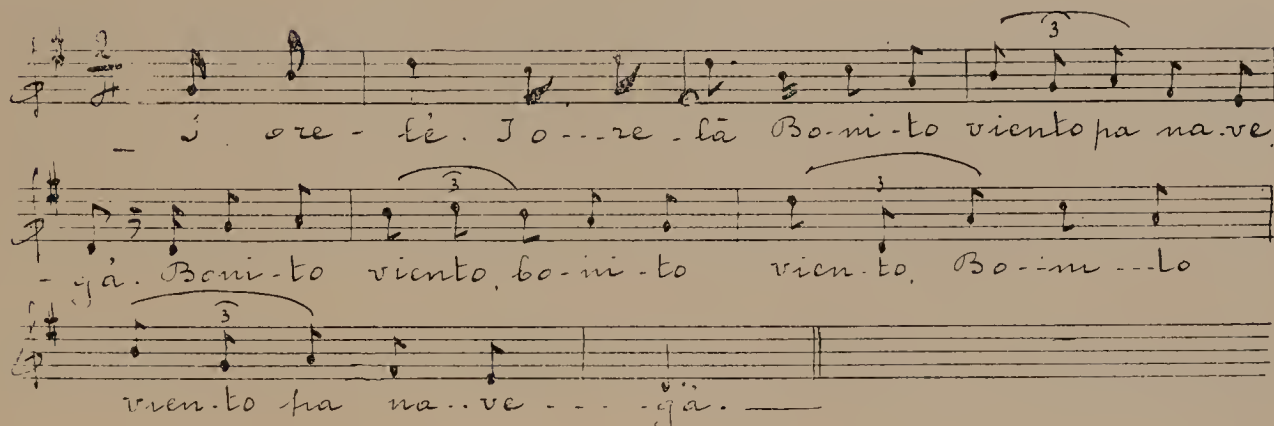
La en-le-bra en el es- --- fra- co se enroscay desá pa-  
- re- ce. La mu- jer q' engana a un hombre Una  
- na fu- ña- lá me- - re- ce ay, cu- le- bra, No me piques  
tú, ay! en- le- bra, No me pi- - ques tú.

La línea melódica es de más largo aliento, sobre todo en la frase coreada, apéndice libre de la cuarteta inicial o *coda* de la melodía principal. En cuanto a la letra, llama la atención el símil discreto entre la mujer y la culebra. En ningún momento de la copla se las compara explícitamente, solo se habla de la una y después de la otra, y el coro vuelve a mencionar la culebra para expresar

variedad de elementos rítmicos y melódicos y es tal la amplitud de la línea, que se pregunta uno si tendrá abolengo «académico». (Véase página 155, *Y Orelé*.)

Las cadencias de las dos frases que componen el período musical se efectúan ambas en la armonía de dominante y no en la de tónica. Esta vez la frase coreada no es la

## Y ORELE



última sino la exclamación inicial: y orele,  
y orele.

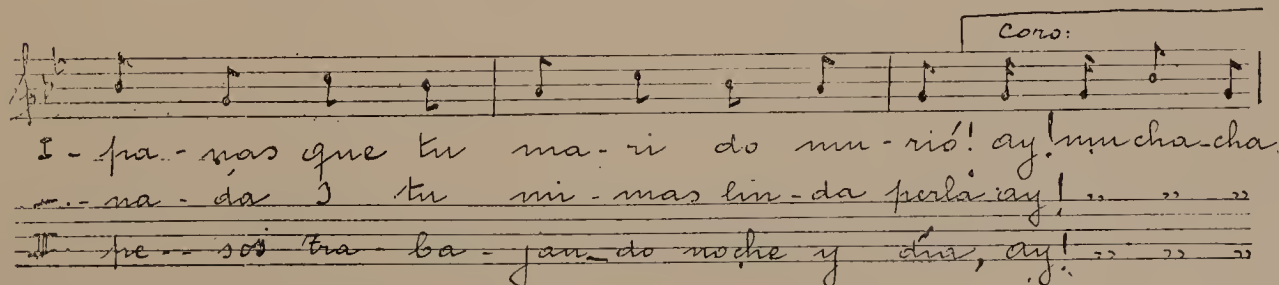
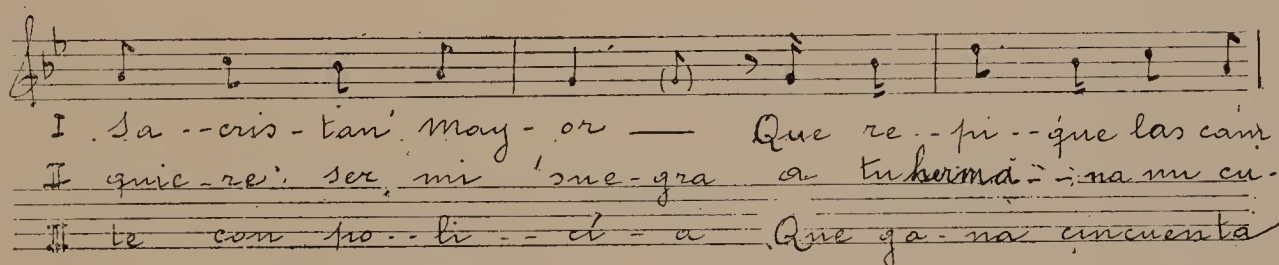
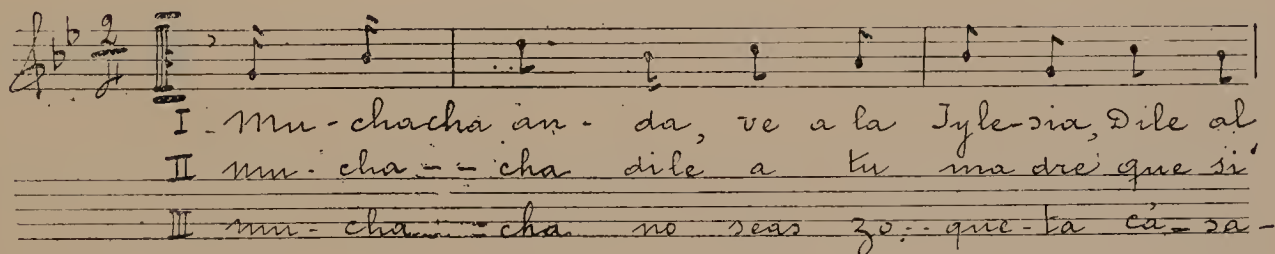
★★

Corre parejas con la melodía que precede la del *frijolar*. De indiscutible musicalidad, el contraste que forman las dos secciones de su melodía hacen de ella una construcción binaria, sólida y de elegantes proporciones:

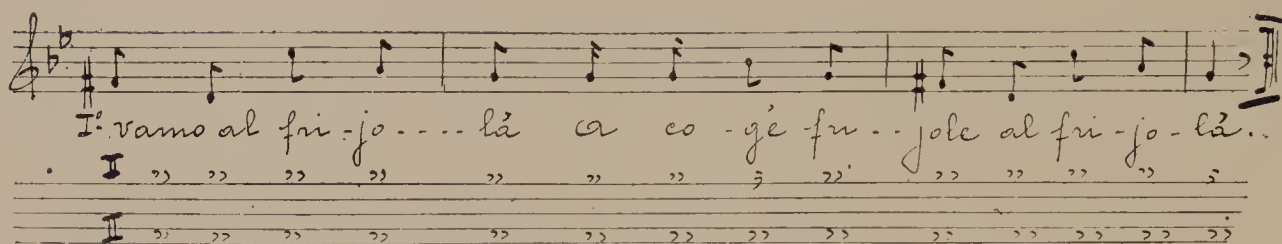
Los acentos de la melodía y del verso no coinciden a veces; pero este pecado venial es común a los cantos populares de todos los países y hasta a las *arias* de ciertas óperas.

En cuanto al poema literario, salimos ya del terreno de las vacuidades y sandeces ordinarias para entrar en un argumento fino

## EL FRIJOLAR







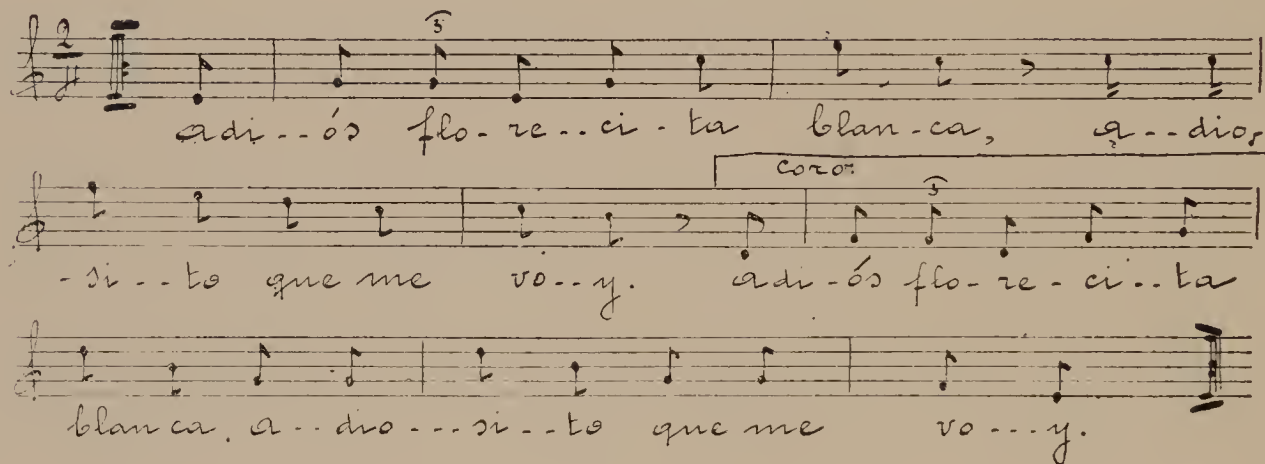
y delicioso. Los personajes son tres: la muchacha, el marido difunto y el policía. El policía suspirante parece tomar la palabra en todas tres estrofas. En la primera, no demuestra a la verdad mucha hidalguía: se regocija con cinismo de la muerte de su rival, quiere que la niña de sus ojos se regocije también y acaba invitándola a un idilio amoroso entre los tallos del frijolar. La segunda estrofa es una declaración amorosa en debida forma, tan hábilmente hecha que en ella comienza el suspirante por granjearse las

en él detalla con toda minuciosidad lo que gana por mes y su resistencia al trabajo. Este *tamborito* es uno de los raros que ofrecen coplas literarias diferentes sobre la misma tonada.

★★

De una sentimentalidad tierna, muy rara en la canción popular panameña, es esta otra melodía compuesta sobre un dístico octosílabo bien versificado:

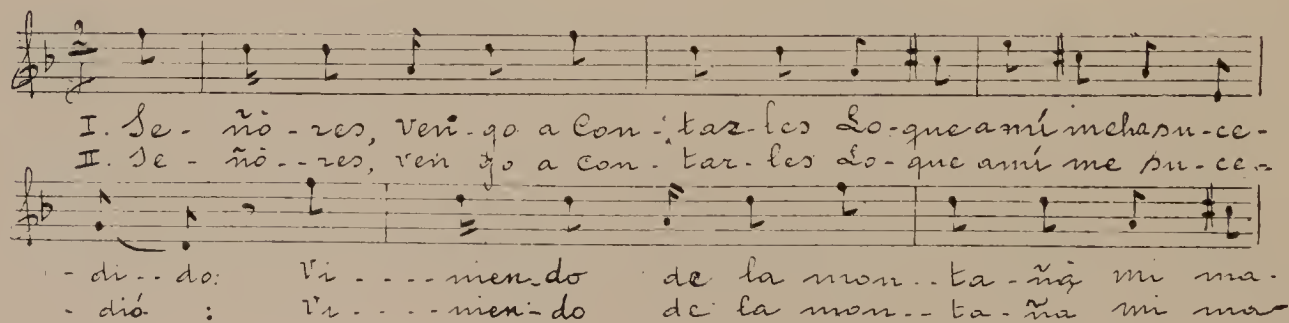
### FLORECITA BLANCA

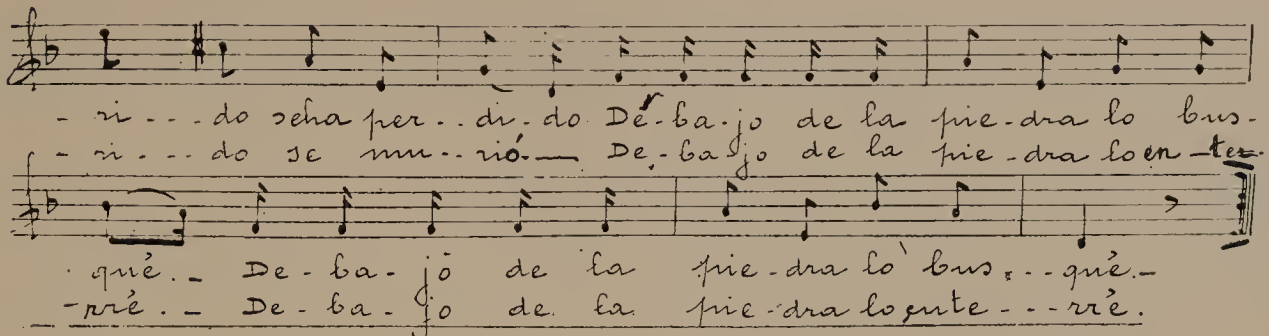


simpatías de la suegra y la cuñada. La tercera estrofa es un alegato elocuente en favor de su candidatura para esposo de la viuda;

Muy diferente de carácter, situación y corte es esta otra melodía de un *tamborito* dramático:

### EL MARIDO Y LA PIEDRA





Nótese como el trovador panameño acude al modo menor desde que el poema asume un tono triste o fúnebre. Como el *tamborito* del policía, éste también menoriza para anunciar una mala nueva. La forma musical binaria es clara y está bien equilibrada.

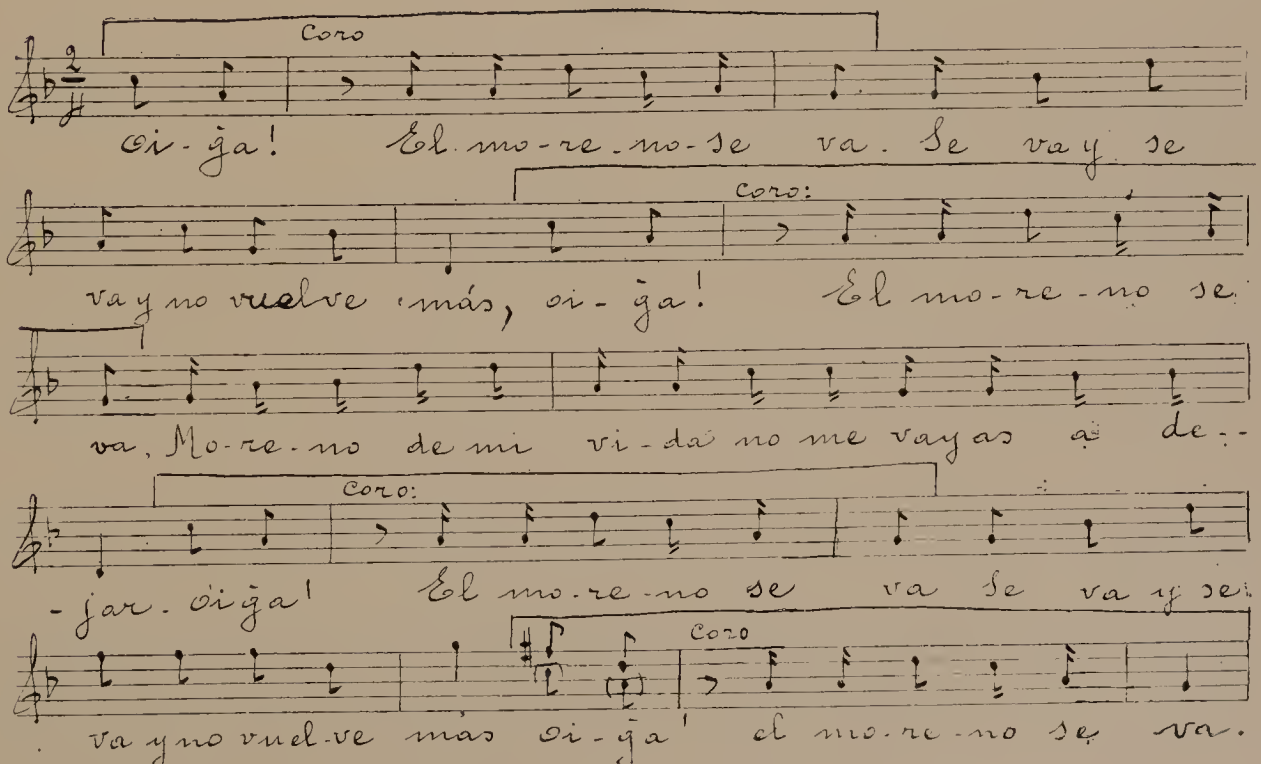
La letra es interesante. Las dos estrofas son casi idénticas pero se advierte entre ellas una gradación de matices. En la primera, el desastre de la protagonista es remediable: perdió a su marido viniendo de la montaña y lo buscó debajo de la piedra,

pero no hizo más que buscarlo y toda esperanza no estaba perdida. En la segunda, la tragedia se ha consumado: su marido se perdió y ella misma lo enterró debajo de la piedra. La música no subraya esa diferencia de matices, ni la letra expresa los sentimientos de la mujer ante el desastre de su marido, aunque la música sí lo llora en modo menor.

..

Otro tambor igualmente triste e igualmente menor en su modo es:

## EL MORENO





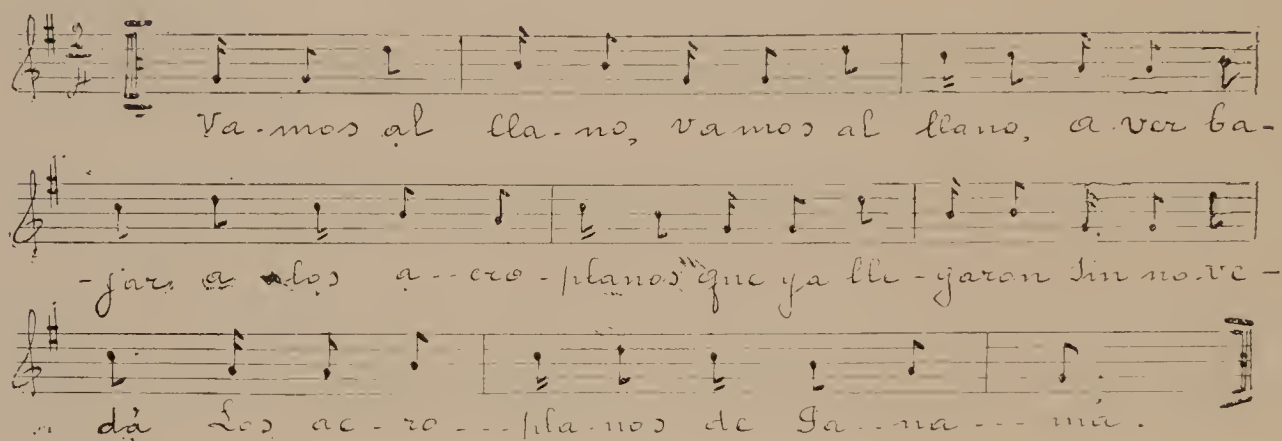
Huelga decir que se trata de una elegía o deploración amorosa. La idea de perder para siempre al « moreno de su vida », arranca a la *cantadora* acentos desgarradores, casi alaridos, para lo cual se vale la melodía con mucho éxito de la séptima sin sensible y con sensible y de las altas cimas de la *tessitura* vocal. He querido alargarme un poco en esta transcripción para mostrar, además, el género de variación melódica que las *cantadoras* practican por instinto sobre los cuatro primeros compases que constituyen la trama fundamental del *tamborito* propiamente dicho.

El uso del modo menor con las palabras que lo acompañan aquí, no tiene la misma justificación que en los ejemplos anteriores y desconcierta fácilmente.

★★

El *tamborito* interviene en la política internacional, como vimos atrás, y es asimismo factor eficaz de propaganda en las lides de la política interna, según ejemplos expuestos en otras páginas; pero no hemos presentado todavía al *tamborito* en función de heraldo de la civilización, y aquí lo vemos asumir ya ese carácter:

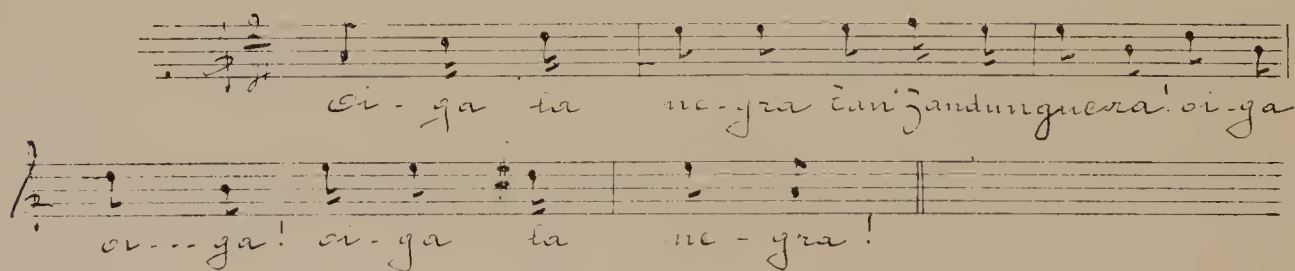
## LOS AEROPLANOS



La exclamación: oiga! del *tamborito* del moreno, trae a la memoria otro en que la misma exclamación abandona su acepción castiza de imperativo del verbo oír para asumir la de simple interjección admirativa que le da el vernáculo panameño, según expliqué atrás:

Musicalmente hablando, esta melodía se adapta mejor que todas las anteriores a las inflexiones del texto. El semi reposo sobre la mediante en « aeroplanos », reserva la eficacia de la cadencia perfecta para el final del verso. En cuanto a las rimas llano y aeroplanos, novedad y Panamá, son ameri-

## LA NEGRA



canismos o andalucismos veniales que bien pueden perdonarse a los trovadores de Montijo, de donde es oriundo este *tamborito*.

★★

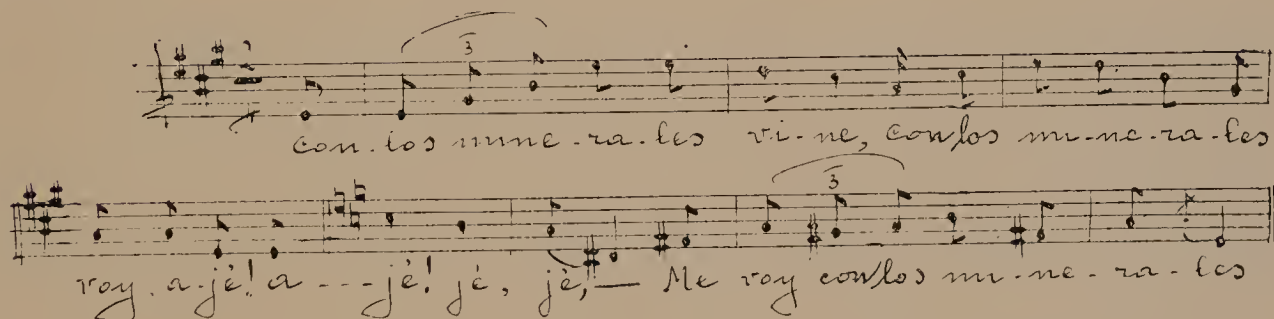
De Montijo es también oriundo este otro *tamborito* cuya estructura armónica es causa de sorpresa y admiración para todo conocedor. Cómo pudo el instinto del pueblo comenzar esta melodía en la dominante, resolver luego en la tónica, modular ensiguuida a la tónica menor, encadenar después a la dominante de la dominante para regresar a la dominante de la tónica, punto de partida? Tan complicado proceso armónico es acaso posible sin la preparación técnica que se imparte en los conservatorios de música? Júzguese:

vos africanos que tratantes ingleses y genoveses importaban a las colonias españolas para el duro laboreo de las minas. Montijo es una especie de islote étnico enclavado en plena Provincia de Veraguas, exclusivamente poblada por blancos, indios y mestizos. A pesar de las dos independencias del Istmo: en 1821 y 1903, las palabras del *tamborito* de Montijo suenan todavía como el himno doloroso de la esclavitud: vino con los minerales y se ya con los minerales la pobre mercancía humana oriunda de Guinea!

★★

Puerilidad y candor respiran las palabras de este otro *tamborito* originario de Antón. Es a ratos un arte en pañales donde el elemento intelectual y lógico no parece haber

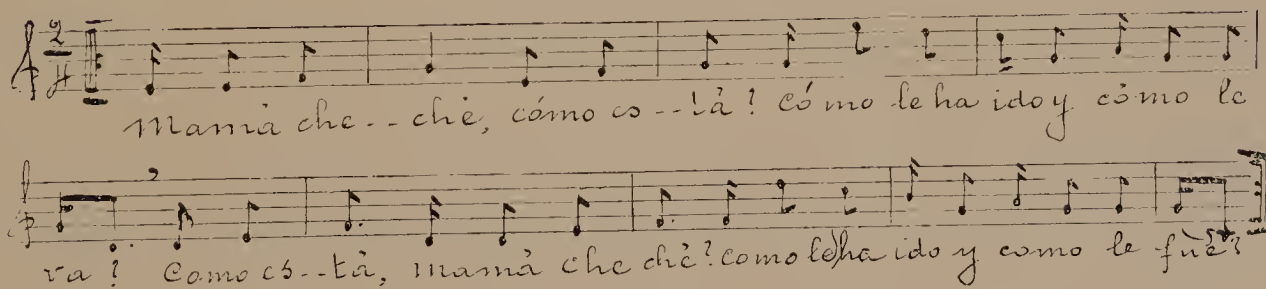
## LOS MINERALES



El interés de la letra no le va en zaga al de la música, si se recuerda que Montijo es un lugar casi totalmente poblado por gente

alcanzado todavía el grado de madurez que atribuimos generalmente a la mayoría de edad:

## MAMA CHECHE



del color en la vecindad del antiguo mineral de Veraguas, adonde iban a parar los esclavos

A pesar de su simplicidad, estos versos han tenido el privilegio de estimular la inspi-



ración de otros trovadores provinciales, pues al trasponer apenas los límites de Coclé para entrar en Veraguas, tropecé con la misma idea infantil vaciada en otra fórmula musical y literaria:

frase musical. En las melodías precedentes la frase coreada es siempre una misma; en ésta no, y en las que siguen presento otros ejemplos de esta nueva variedad. Tal es, *verbi gratia*, este tamborito de Montijo, ento-

che - - - ché, cómo es - - - tá? Có-mo le ha ido y cómo le va? Che - - - ché, cómo es - - - tá? Có-mo le ha ido y cómo le va - - ?

Aquí aparece por primera vez en mi colección la doble intervención del coro en la

nado sobre un acompañamiento de tambores y palmas, de ritmo interesante:

## LA VERDAD

Di-me la ver-dá! ay! di-me la ver-dá zambita! ay! ez zambita! Di-me la ver-dá! ay! Se-ñor es to-y vien-do a mi zambita

La síncopa de las palmadas y los tresillos del repicador producen un efecto polirítmico que recuerda combinaciones interesantes de la música de los árabes africanos.

Aunque las palmas se baten por lo general en forma sincopada, no siempre ocurre así en Montijo. El ejemplo que sigue suministra otra combinación rítmica, distinta de la anterior, pero menos interesante:

modo menor también aporta a este tambor su tinte sentimental y melancólico.

★★

Por su letra, el *tamborito* que sigue parece hermano gemelo del transcrito atrás: El Marido y la Piedra; por su melodía, es enteramente distinto. La propia letra difiere del poemita anterior en que la

## EL MARINERO

Voz

a - los re - mos mar - ne - ro a los re - mos ma - r -

Caja

Palmas

- ne - ro. — ay! ay! ay! Me co - ra - zón es el tuyo. —

El verso carece de rima, consonante o asonante, aunque no de medida. En él hay cierto sentimiento lírico que no por estar expresado con el desaliño de la poesía primitiva, pierde de su intensidad y eficacia. El

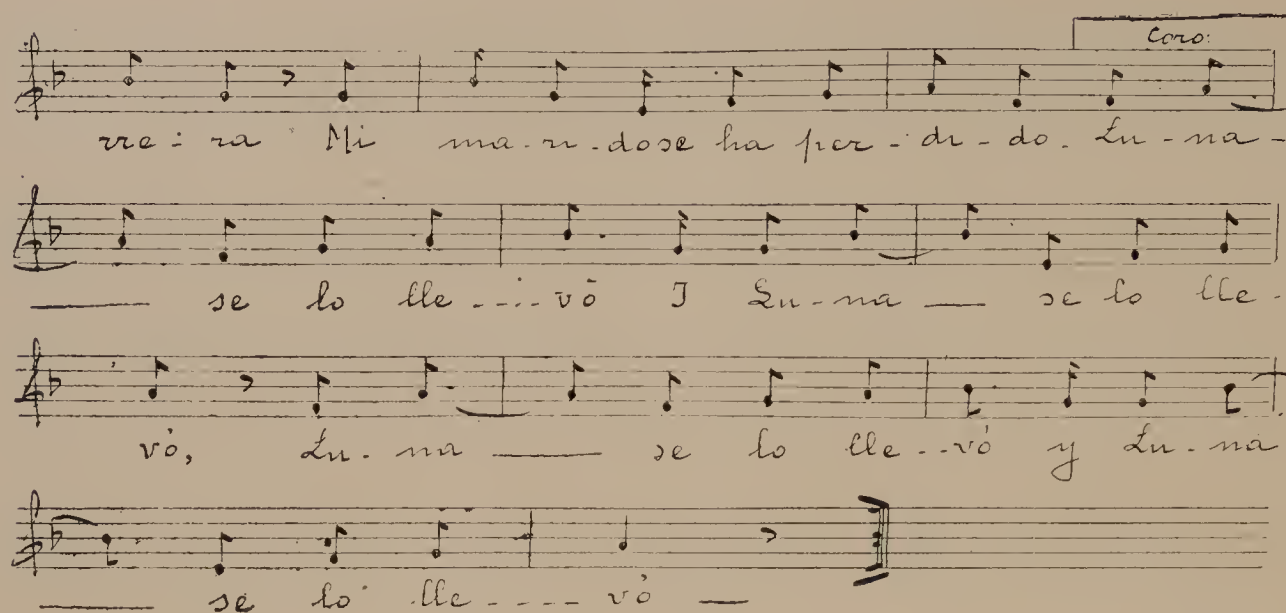
pérdida del marido es de otra naturaleza: Luna, su amigo, se lo llevó, no se dice para qué; pero no había de ser para enterrarlo. La música no se entristece esta vez en modo menor; está en mayor inequívoco:

## EL MARIDO Y LUNA

Se --- ño - us, ven - go a con - tar - les El

ca - so q'ha su - ce - di - do: vi - mendo de la cho'





Obsérvese el contraste rítmico entre la frase del solo y la del coro; ésta, sincopada y movida; aquella, serena y normal.

★★

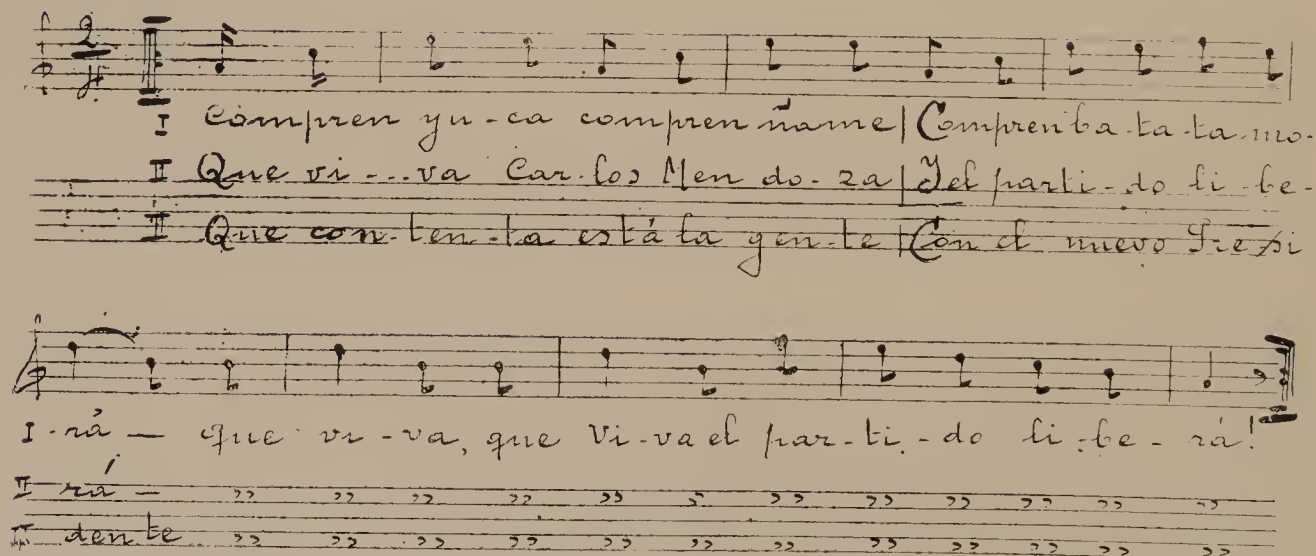
He aquí otro espécimen de *tamborito* político cuya particularidad más saliente en el orden musical consiste en vivir en modo menor al Doctor Carlos A. Mendoza q.e.p.d. y al partido liberal:

Obsérvese como incurre el pueblo liberal del Istmo en la inveterada práctica americana de interpelar a sus copartidarios usando de la tercera persona del plural en vez de la segunda. Compren yuca, etc... por comprad yuca; alégrense, panameños, por alegráos, panameños.

★★

Ligeramente influenciado por la política interna, el *tamborito* que sigue reproduce

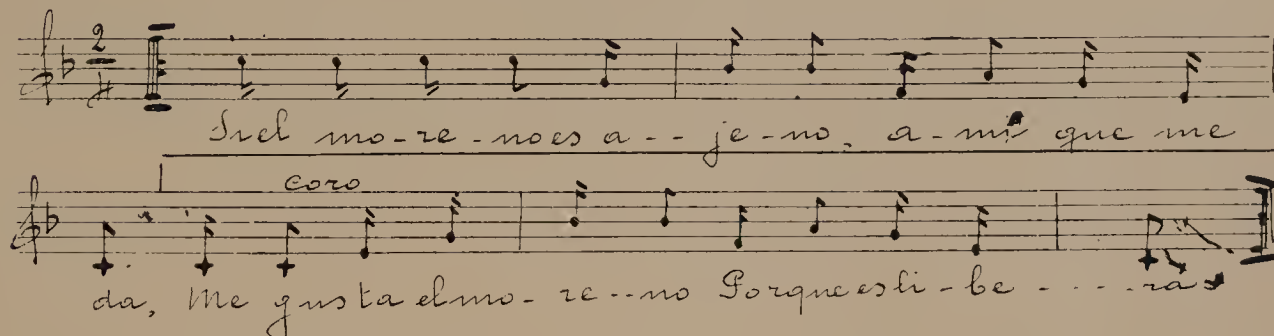
## EL PARTIDO LIBERAL



en su melodía, de ritmo ora sincopado, ora normal, la suficiencia y altanería de la correccionaria:

Uno de los más breves *tamboritos* que conozco debe su popularidad, sin duda, a que traduce vagamente en forma semi-

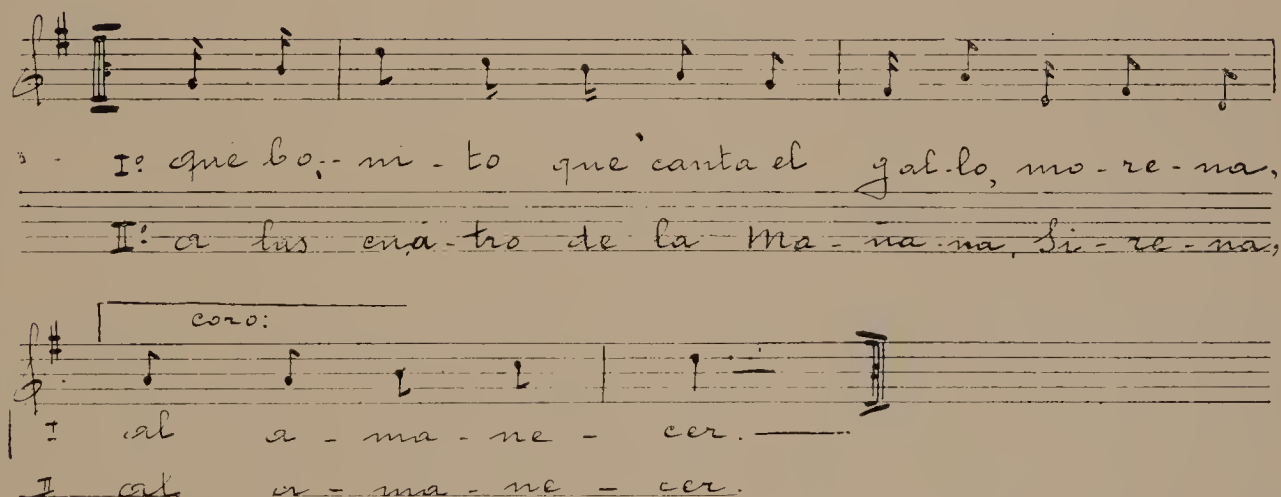
## PORQUE ES LIBERAL



Moreno es, en el vernáculo panameño, un término hipocorístico con que se designa a las personas de raza negra sin ofenderlas.

parnasiana, una aspiración grata a todo pueblo de origen español: amanecer bailando:

## AL AMANECER



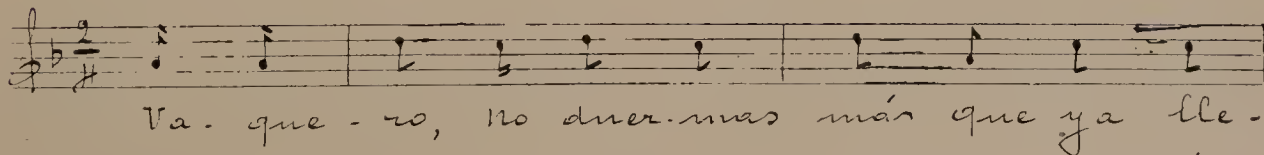
El vocablo *negro* es despectivo en Panamá, salvo cuando se le usa familiarmente para denotar cariño y predilección, como en *mi negrito*, *mi negrita*.

∴

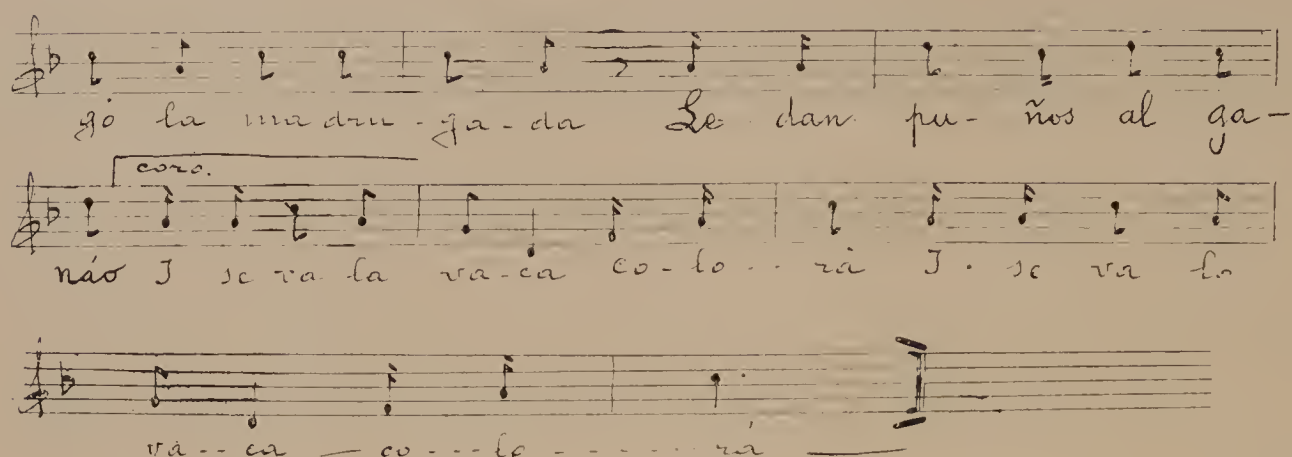
Un caso bien característico de modo menor sin sensible, el antiguo tono eólico de las « armonías helénicas », se ofrece en esta cantilena pastoril, toda ella impregnada de rocío matutino y de olor a dehesa:

## EL VAQUERO

*Lento:*







\*\*

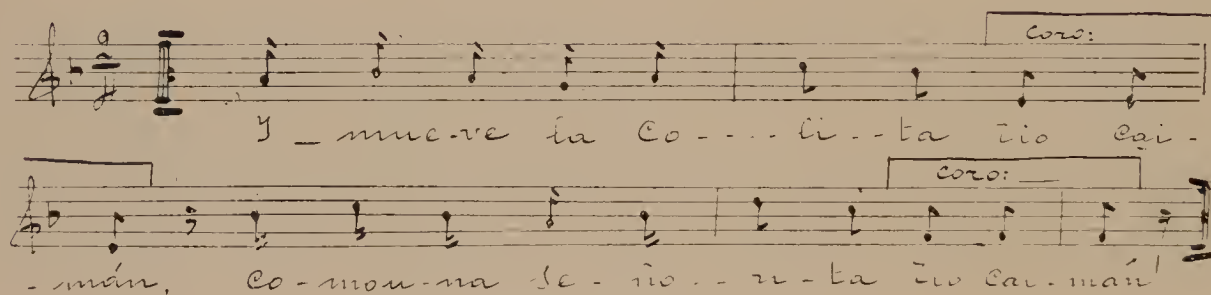
Todo un paisaje tórrido evoca esta otra tonadilla, breve y simple, la cual revela que el *grupetto* ornamental no es solamente patrimonio del arte clásico y del wagneriano, sino también eflorescencia melódica del arte popular del Istmo:

nación asocia instintivamente al eterno femenino.

La doble y brevísima intervención del coro es digna de atención.

\*\*

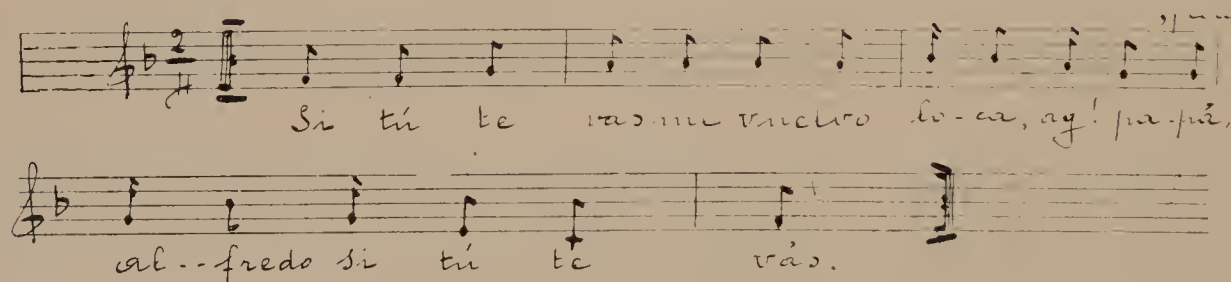
## TIO CAIMAN



Encantadora en su enormidad es la gracia con que la copla describe los movimientos

No más desarrollado que el anterior es el siguiente *tamborito coclesano*:

## ALFREDO. SI TU TE VAS



del saurio, atribuyendo a su espantosa cola la ligereza y coquetería que nuestra imagi-

En Coclé, cuna de este tambor, se afirma que Don Alfredo Patiño, antiguo Goberna-

dor de la Provincia y personaje de gran popularidad y prestigio entre sus conterráneos es el Alfredo a quien interpela tan apasionadamente la *Traviata* de esta copla.

\*\*

He aquí un tambor de estructura musical más desarrollada que de ordinario. La tonada se compone de dos frases bien caracterizadas. La frase final del coro contrasta por su estilo a contratiempo con las dos anteriores y forma con ellas un período ternario que es el primer ejemplo de su especie en mi colección:

### CHENCHA

I El dí-a que yo na - cí Na -  
 II A la guayaba ma - dura Se  
 III La mujer que quiere a dos No es  
 IV La guayaba ma - dura Le

I cieron todas las flores. El día que me bauticé Canta -  
 II le quita la pe - pita. El hombre cuando es celoso No bus -  
 III mala sino advertida. Cuando una luz se le apaga la otra  
 IV dijo a la verde verde: El hombre cuando es celoso Se acues -

CORO  
 I ron los mis señores, Chenchá, quiere a Sebastián, Chenchá  
 II ca mujer bonita, " " " " "  
 III le queda encendida, " " " " "  
 IV ta pero no duerme, " " " " "

I vuélvelo a querer.  
 II " " "  
 III " " "  
 IV " " "

La frase del coro suele repetirse una vez para hacerla de igual duración que el solo, pero esta repetición no cambia en nada la naturaleza ternaria del período musical que

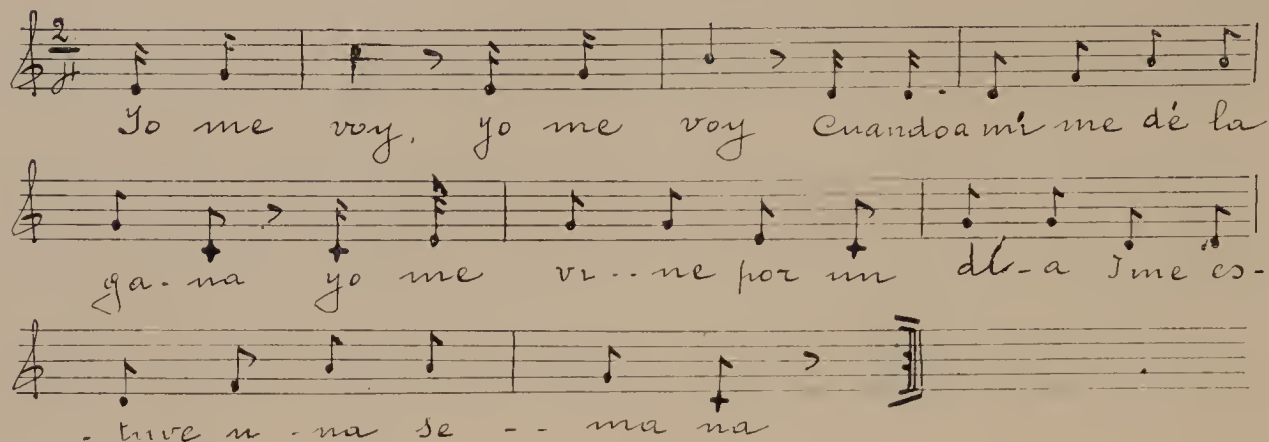
acabo de analizar. En cuanto a la letra, nos encontramos muy lejos de las sandeces de otros *tamboritos*. Hay chispazos poéticos al lado de ingenuidades populares. Quizás haya también algunos elementos comunes a la poesía popular extranjera, como la estrofa de la mujer advertida que encontré hace poco en el excelente libro de mi amigo Don Ruben M. Campos sobre « La Música en el folklore mexicano ». Es de observar, además, la forma de tambor con cuplés que asume este ejemplo.

\*\*

El *tamborito* que sigue no contiene ninguna particularidad digna de comentarse y su letra no puede servir, desde luego, como modelo de urbanidad o de buena educación.

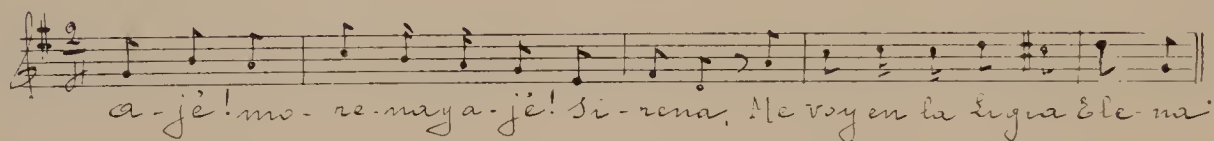


## YO ME VOY



Dos pentasílabos de puras interjecciones y un verso en metro de redondilla fue todo lo que se necesitó para componer este *tamborito*:

## LA LIGIA ELENA



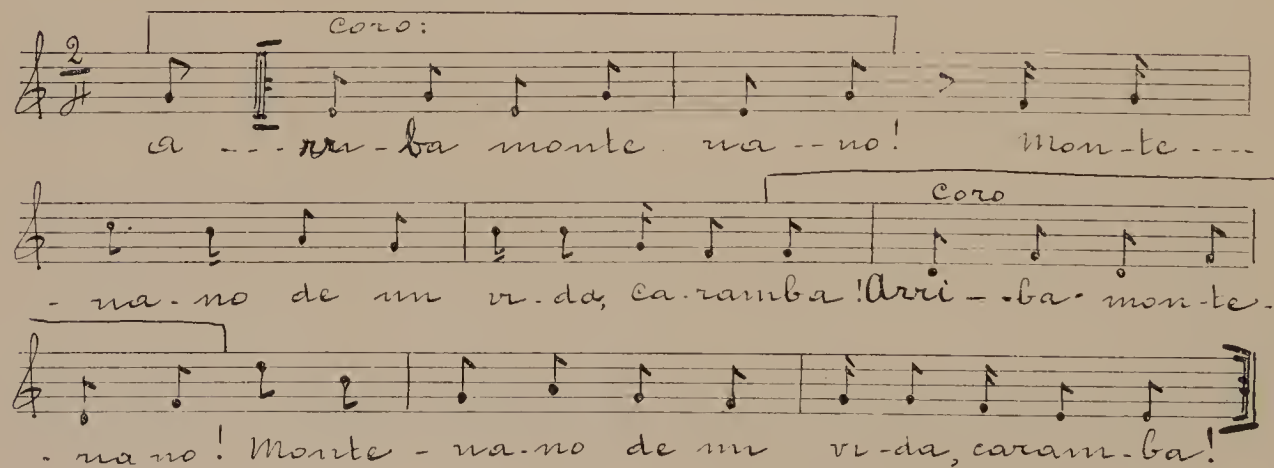
La « Ligua Elena » era una de las unidades de la flota mercante de Don Aurelio Guardia, hijo.

La melodía consta de una sola frase, dividida en dos miembros, y el cromatismo del cuarto grado en el miembro del coro es un ejemplo demasiado raro para pasarlo por alto en estos comentarios.

★★

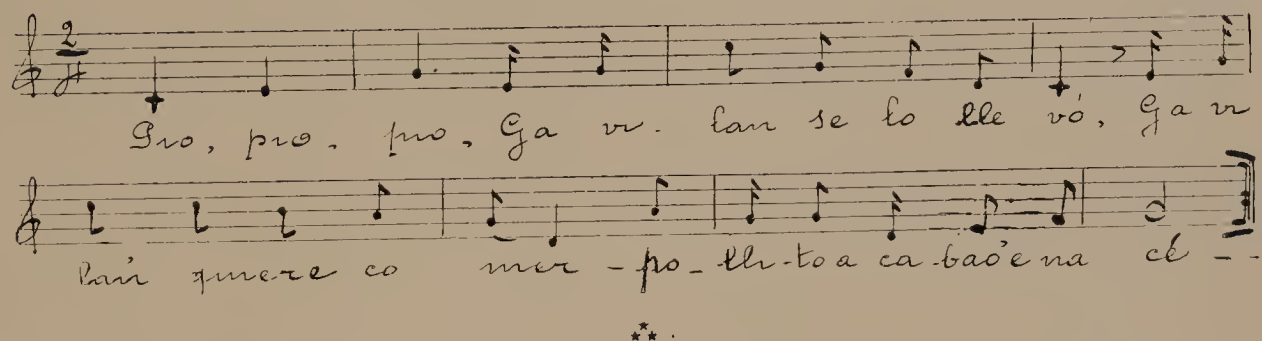
Con el *tamborito* que sigue volvemos al terreno de las vacuidades literarias. Debe reconocérsele, sin embargo, el mérito de haber dado a conocer en la República el pueblo de Montería, sobre el cual guardan nuestros géógrafos silencio sepulcral:

## ARRIBA, MONTERIANO



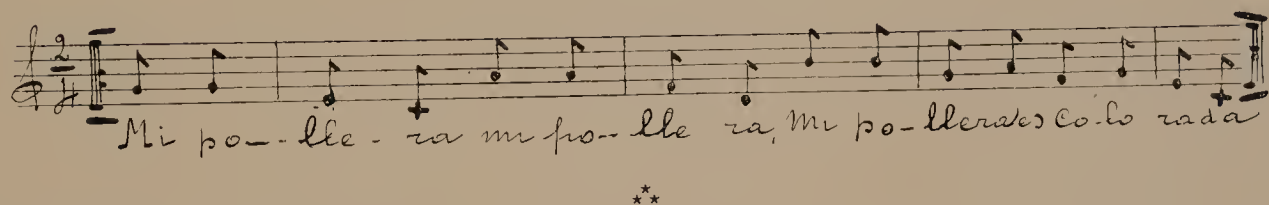
De más mérito es este otro tambor que en lo musical se inicia como una marcha o paso doble, lleno de variedad rítmica y melódica, y en lo literario sugiere con delicados eufemismos la tragedia del tierno pollito presa en las garras del gavilán:

### PIO, PIO



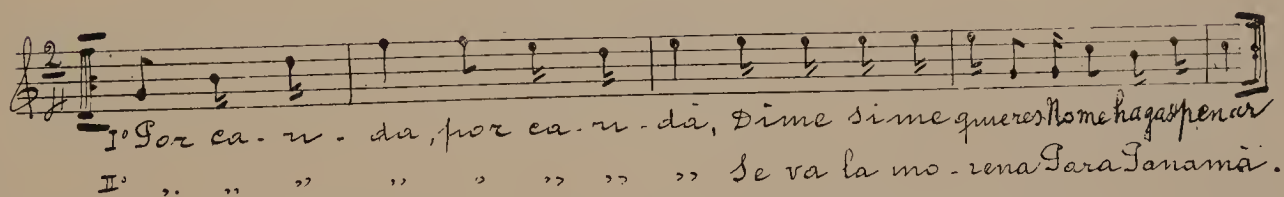
Hasta aquí hemos tenido siempre a la vista cantilenas compuestas de dos o tres miembros de frases, por breves o sencillas que fueran. En el ejemplo que sigue, la melodía es un solo miembro de frase indivisible: el aliento musical se acorta hasta el último límite imaginable y el aliento poético hace otro tanto:

### MI POLLERA



Ejemplo oriundo de Antón:

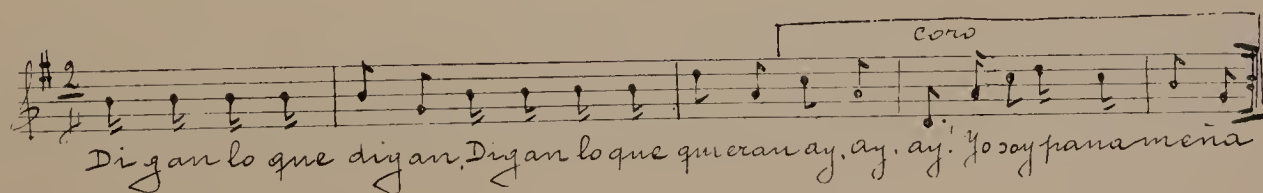
### POR CARIDAD



En este y en algunos otros *tamboritos*, la frase coreada se encuentra al principio de la cantilena y no al final.

Ya he mostrado atrás, varios ejemplos de tambores políticos e internacionales: ahora vino el turno del tambor patriótico. Lástima que la *cantadora* no pueda hacer su ardiente profesión de fe nacional con música y letra más interesantes:

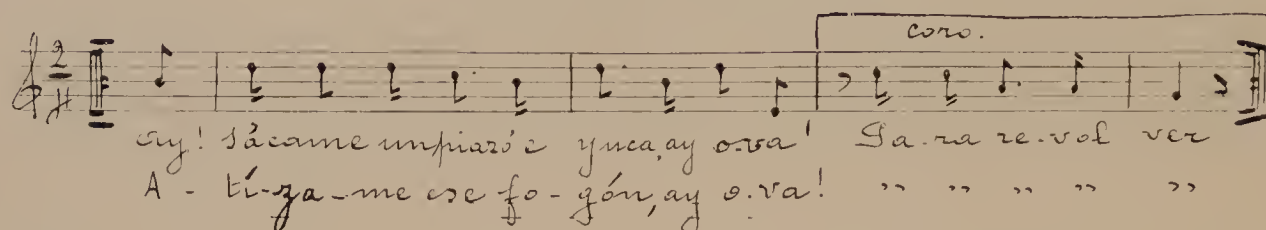
### YO SOY PANAMEÑA





Del tambor patriótico pasaré al tambor culinario, si así puedo llamarlo. Oyéndolo se siente chisporrotear la grasa en las pailas y las ollas:

## PARA REVOLVER

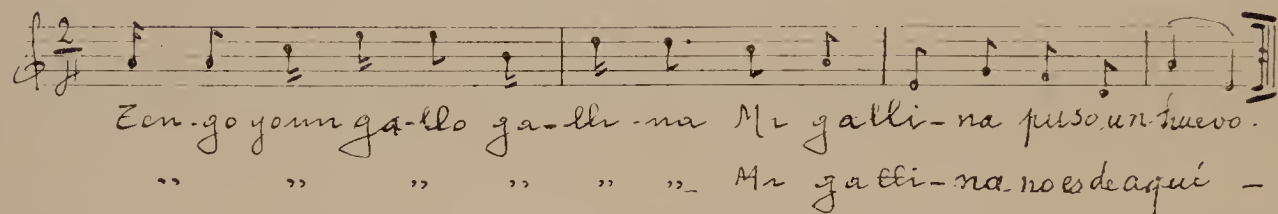


« Piazo e yuca » por pedazo de yuca, es americanismo genuino que no tiene porqué escandalizar a nadie, y la interjección ova! es antonismo no menos legítimo. El salto melódico de séptima con que se canta esta última interjección, es retardo superior de sexta que se resuelve inmediatamente en la primera sílaba de « para revolver ».

★★

Para no perder la costumbre de poner apelativos a los *tamboritos*, llamaré al que sigue tambor de corral:

## EL GALLO GALLINA



El panameñismo gallo-gallina designa un gallo y no una gallina; un gallo que responde a ciertas particularidades en el color del plumaje. Nótese, desde el punto de vista literario, la elipsis que envuelve el primer dístico del *tamborito*: el trovador coclesano, en dos versos de un laconismo lapidario, relata el poema de amor de sus dos aves de corral sin entrar en explicaciones circunstanciales ni en otras superfluidades:

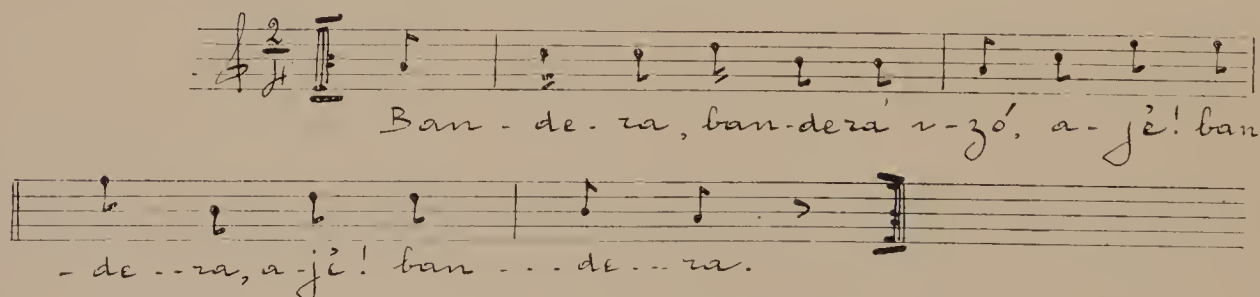
Tengo yo un gallo-gallina;  
Mi gallina puso un huevo.

Pocas veces se ha podido decir tanto en tan pocas palabras.

★★

Para constancia no más, transcribo este otro *tamborito*:

## LA BANDERA

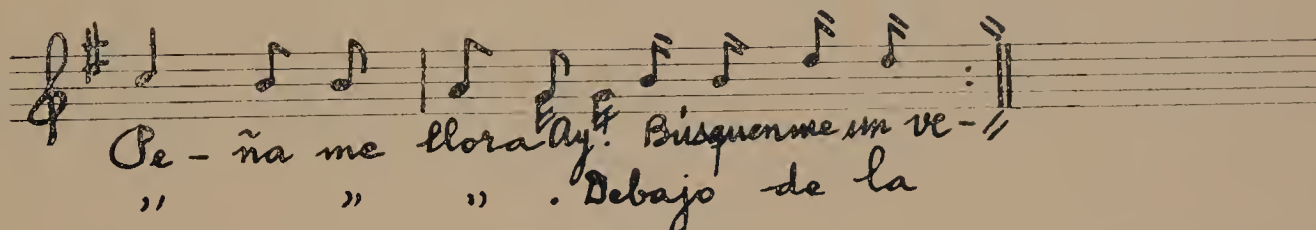
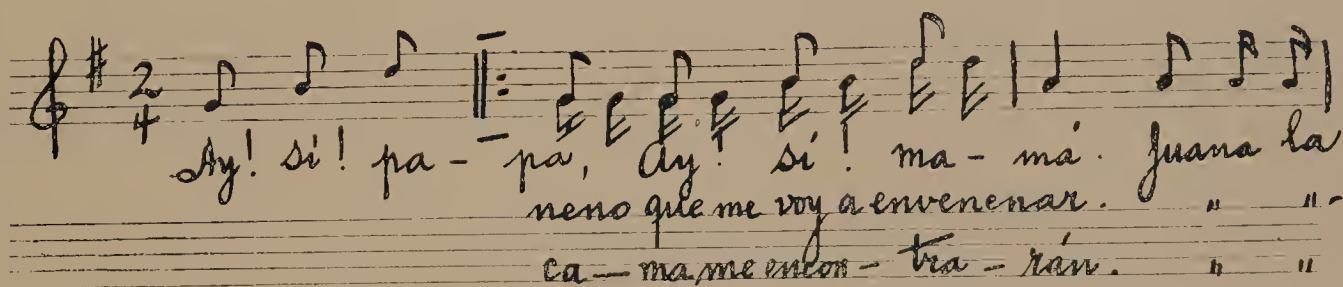


La exclamación *ajé!* tan común en los *tamboritos*, tendrá acaso afinidades con el *ajó!* que se usa en otras partes para incitar a los niños de pecho a que empiecen a hablar? En cuanto al sentido lógico de la letra del *tamborito*, confieso que excede a mis modestas capacidades de exégesis. Es un canto a la bandera? En ese caso, habría que clasificarlo entre los tambores patrióticos.

∴

De Antón es este otro *tamborito* que en pocas palabras plantea y desenlaza un emocionante drama interno:

### JUANA LA PEÑA

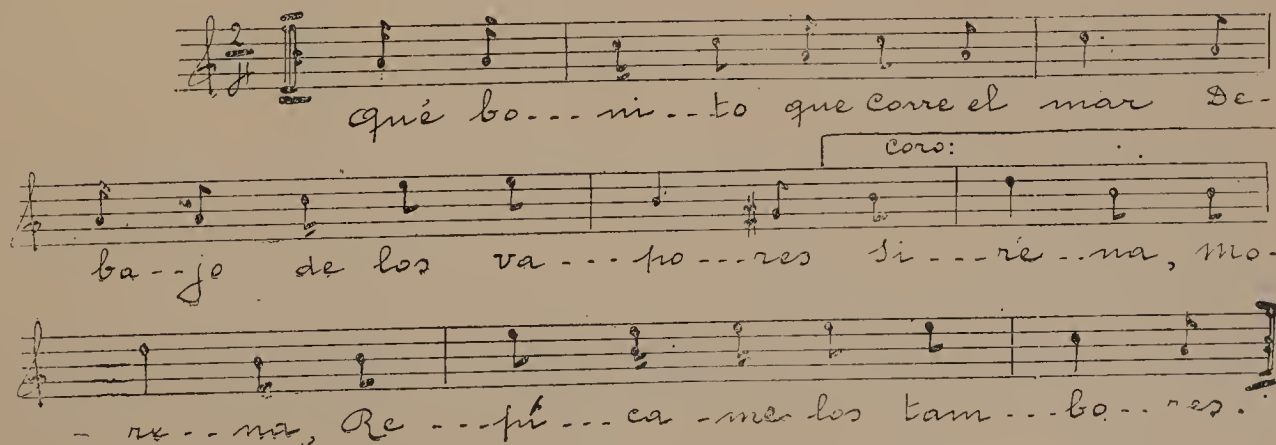


La decepción amorosa, el suicidio por el veneno, las deploraciones *post-mortem* de Juana La Peña, el hallazgo del cadáver debajo de la cama, todo figura en este lúgubre cuadro con una admirable maestría de expresión.

∴

En cambio, este otro *tamborito* carece de *pathos*; solo canta el aspecto risueño de la vida, y sin embargo, adopta para ello una cantilena en modo menor. Será un vano prejuicio académico el que nos induce a asociar este modo musical a sentimientos invariablemente tristes?

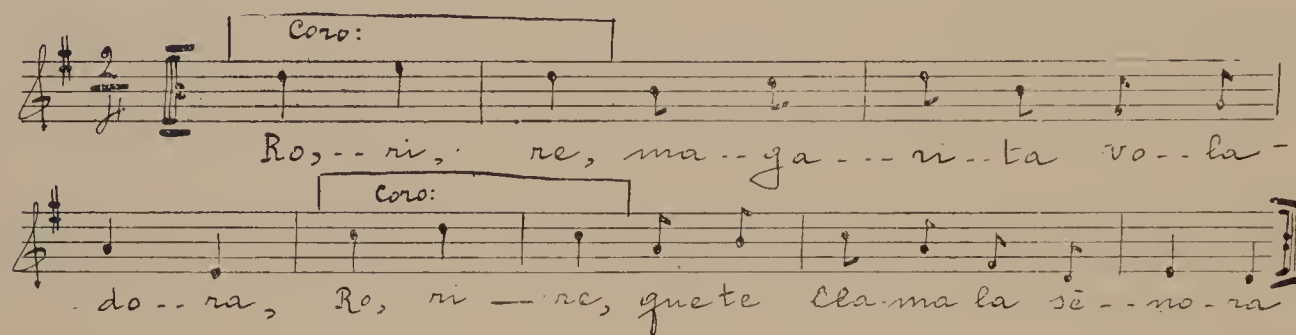
### VAPORES Y TAMBORES





De la letra del siguiente *tamborito* no digo nada; pero de la primera cadencia de la melodía no puedo prescindir. No cae en la tónica, en la dominante, ni en la subdominante; en otros términos, no es cadencia perfecta, semicadencia ni plagal: ocurre en el relativo menor de la subdominante, y es única en su especie en mi colección de tambores:

## RO, RI, RE



También hay aquí doble intervención del coro.

Magarita por Margarita y el resto de la letra clasifican este *tamborito* entre los que pudieran llamarse de orden doméstico.

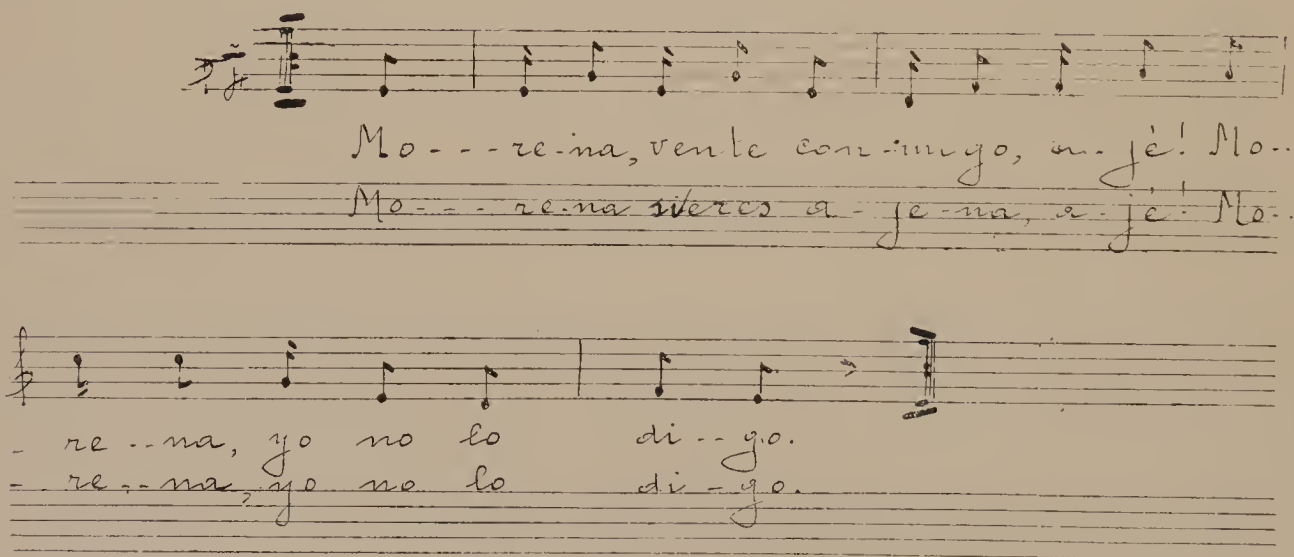
\*\*\*

El galán que corteja a la dama en este otro *tambor*, lo hace en una forma de estira — y — afloja que recuerda aquel dístico popular:

« No quiero, no quiero,  
Echamelo entr'el sombrero. »

Pero a la inversa, porque en el *tamborito* la invitación viene primero y el escrúpulo va después:

## MORENA



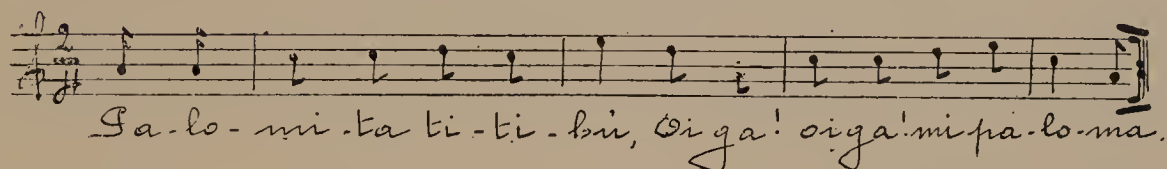
Un dístico octosílabo en idioma vernáculo istmeño y una melodía de líneas puras y delicadas forman el siguiente *tamborito*, de una armonía reposada, cuasi marmórea:

equivalente de olé! viva! o de cualquiera otra interjección admirativa.

✱

El *tamborito* que sigue fue transcrito en Santiago de Veraguas y aunque su estruc-

## PALOMITA TITIBU



La voz titibú para designar una especie determinada de la familia de las palomas, es americanismo oriundo de la region istmeña, y la voz castellana; oiga! no significa aquí lo que dice, sino cosa muy distinta. Por «oiga mi paloma!» la trova popular no entiende que la paloma lo oiga a uno ni que uno oiga a la paloma. Según dije en otro lugar, *oiga!* es en Panamá un simple

tura musical consta apenas de dos miembros de frase: el solo y el coro, la transcripción se prolonga un poco aquí para dar a conocer la clase de variaciones que la *cantadora alante* suele introducir al solo vocal, pues el coro es siempre inmutable. Estas improvisaciones no solo afectan a la parte melódica del tambor, sino también a su texto literario:

## ME VOY CONTIGO

Coro:

Eso es lo que a mí me gusta. Me voy contigo. mo-re-na a-hu-ha-hu-ha, hom.bé! Me voy contigo Mo-re-na con-ti-go so-li-ta vo-y, Me voy contigo Mo-re-na.

(1) 0 = falsete



Hay dos particularidades que observar: primera, la cantilena vocal deja de ser exclusivamente silábica, como en los ejemplos precedentes, para permitirse en el solo y en el coro el lujo de una sílaba vocalizada; segunda, la *cantadora* recurre a la técnica vocal del *bujeo*, produciendo sonidos en voz de falsete y pasando enseguida al

registro de pecho, al estilo de las tirolianas.

Este cantar melancólico se elevaba sobre un rico acompañamiento polirítmico cuya agitación aumenta progresivamente en el repicador y en las palmadas de los bailarines, según se observa en la partitura siguiente:

Repicador

Frijador

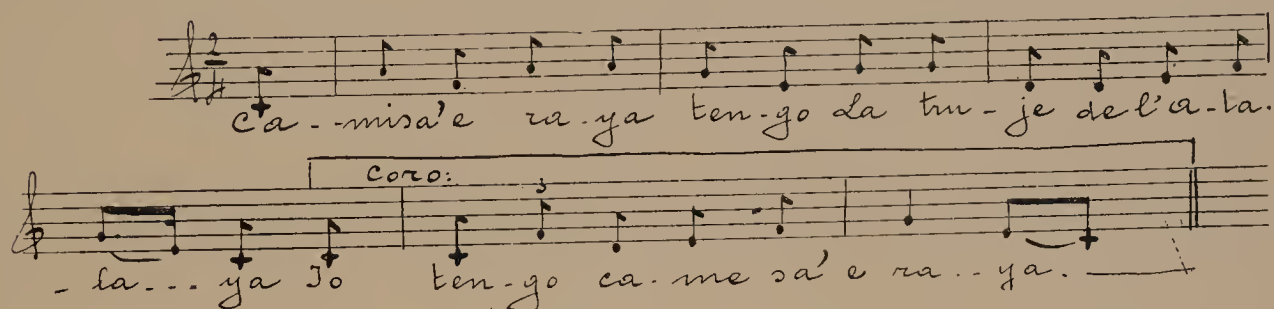
Madera  
Cambio: Parches

Palmas

De Santiago es también este otro espécimen, cuya frase coral es una simple *coda* que repite con ligeras variantes el final del solo:

En este nuevo espécimen veragüense, escuchado en enero de 1929 durante una tuna (1), tenemos otro caso de doble intervención del coro. He suprimido la primera

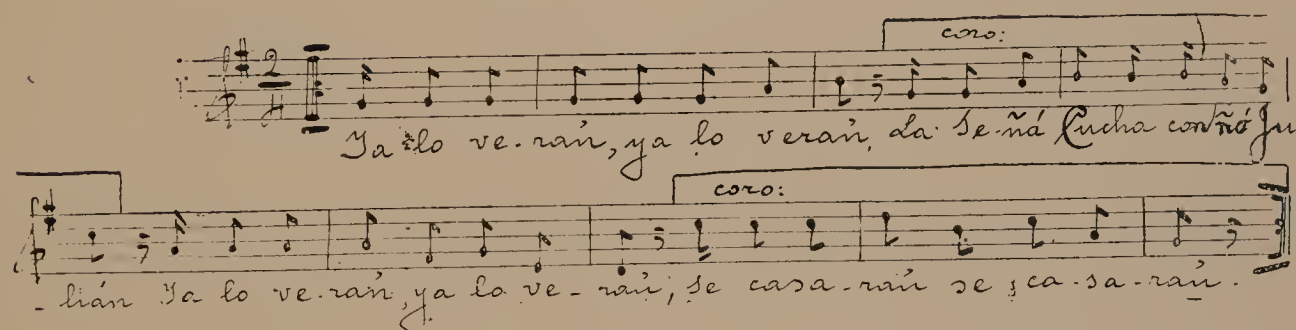
## CAMISA 'E RAYA



La forma anticuada truxe, pretérito del verbo traer, subsiste en el lenguaje del pue-

de las estrofas por su letra irreverente; doy solamente la segunda estrofa:

## YA LO VERAN



blo veragüense. La contracción en una sola sílaba, saé, de las dos sílabas sa de (camisa é raya, por camisa de raya) es fenómeno bien conocido en la evolución de las lenguas y no requiere comentarios. La vocalización persiste tanto al final del solo como del coro.

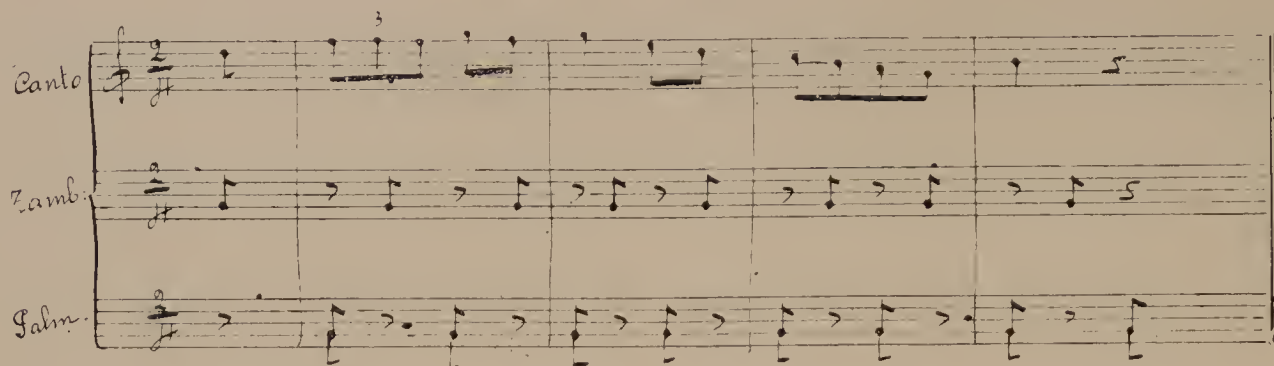
El abuso de los consonantes en *an* no ofendió el sentido estético del autor anónimo.

★★

La costumbre que tiene el pueblo de acompañar el *tamborito* con palmadas a contratiempo me hizo transcribir al revés, en 1904, un motivo melódico que escuchaba a lo lejos desde mi cuarto, ya muy entrada la noche de un sábado. Mi transcripción era ésta, sin letra porque a la distancia no se percibía:

(1) *Tuna*, tamborito que se balla recorriendo de noche las calles en procesión.





Poco después pude darme cuenta de mi error.

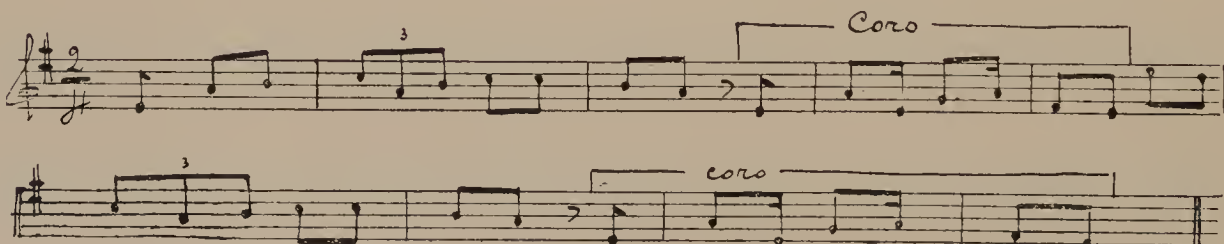
La verdadera grafía era la siguiente, y eran las palmadas a contratiempo las que me habían inducido en error, pues yo las hacía coincidir en mi espíritu con el ictus de la melodía:

Ahora presentaré otro espécimen raro que escuché en la desaparecida *Loma del lirio* una noche del año de 1904, en compañía de Don Santos Jorge y los Doctores Ciro L. Uriola y Francisco Filós. Es nada menos que una cantilena en modo frigio, una de las más raras « armonías » o



No volví a ocuparme más en esta tonadilla, pero cuando hace poco, al cabo de 24 años, quise obtener su letra para aumentar esta colección, ya hacía mucho tiempo que había desaparecido de la circulación y estaba, por decirlo así, desmone-  
tizada.

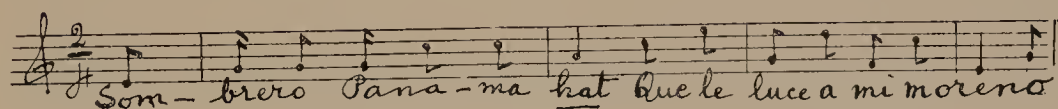
modalidades de la antigua música helénica. Corresponde a una escala diatónica de re a re sin accidentes. Anotada entonces por mí sin la letra, mi deseo reciente de completarla tropezó con la misma dificultad ya referida respecto del tamborito precedente; por fortuna es la música y no la letra lo que más interesa en este caso:



De mis compañeros de aquella noche sobrevive el señor Jorge, el compositor del himno nacional de la República. Por su especial preparación musical, él podía apreciar mejor que mis otros compañeros la importancia de este hallazgo.

★★

Merece citarse el siguiente tamborito santiño por su pleonismo: sombrero « *Pana-ma-hat* », digno hermano de *aceite de petróleo* y de *perro bull-dog*:



La mayor parte de estos aires bailables se compone, como acaba de verse, de dos miembros de frase, formando así el período rítmico más sencillo y rudimentario. Ese período se repite indefinidamente como si fuera un verso dividido por una cesura. Las repeticiones, sin embargo, no son estereotipadas, pues ya hemos visto cómo las *cantadoras* saben glosar y variar *impromptu* el tema literario y el musical. Pero la repetición en esta forma es un procedimiento esencial de la creación musical: está a la base del desarrollo de los temas. El « tema ostinato » de la *Passacaglia* de Bach, el *crescendo* de la obertura rossiniana, para no citar otros ejemplos, proceden del mismo principio. La melodía es siempre la palabra dulce y grata que el oído y el espíritu no se cansan de escuchar.

Yo preguntaba un día a la lavandera de casa, a quien había visto en noches anteriores bailando tamborito en un toldo urbano, si no la fatigaba oír tantas veces repetida la, misma tonadilla. « Ay! Don Narciso, qué va! », repuso la lavandera, « mientras más la oye uno, más almonía (*sic*) le encuentra ». Esta respuesta, que pudiera celebrarse a primera vista como un despropósito, encierra, por el contrario, una profunda verdad. Ellos llaman a ese fenó-

meno « irse calentando el tambor », y obedece a leyes físicas y psicológicas fáciles de formular, pues así como la combustión elevada a su *maximum* hace estallar el vaso, la combustión del *tamborito*, digámoslo así, también causa la ruptura del vaso rítmico, y entonces se produce el fenómeno de cambio de ritmo que he anotado en otro lugar y que el lenguaje popular denomina « darle norte ». En términos técnicos, los instrumentos de percusión que acompañan el

canto transforman inmediatamente el compás de 2/4 en 6/8. Antes de este proceso psicológico, de esta descarga emotiva, por así llamarla, es de ver como los instrumentistas suspenden del suelo, apretándolos con las rodillas, los *repicadores* y los *pujadores*, variando a su sabor la sonoridad de los redobles digitales sobre los parches reemplados. Los músicos están poseídos de un extraño misticismo; sus miradas, sus contorsiones y los gestos de su cabeza recuerdan extraordinariamente los gestos de los fakires orientales. Esos mismos efectos de una acumulación de influjo nervioso llevada al grado máximo, se reflejan en el canto, en la danza y en el palmoreo de las mujeres; y cuando todos llegan al paroxismo, el cambio súbito del ritmo, la transición del *corriente* al *norte* o del *norte* al *corrido*, obra como una válvula de escape o un derivativo saludable y entonces puede decirse que el mal hace crisis.

En confirmación de los efectos polirítmicos propios del *tamborito*, reproduzco aquí este apunte en partitura que fija un momento de la orquesta regional en que descansan la « cantadora alante » y el coro. El ejemplo procede de Antón y patentiza un refuerzo considerable de la orquesta ordinaria por medio del llamador y el almirez, dos nuevos agentes sonoros.



En esta orquesta de lujo, el almirez de metal desempeña funciones semejantes a las de *carrillon* en la orquesta clásica europea.

Es de observar, por último, que el tambor

panameño es siempre alegre y en ese respecto se distigue fundamentalmente del cancionero colombiano y del mexicano, impregnados ambos de tristeza y melancolía indígenas:

*Tamborito.*

The musical score is titled "Tamborito." and consists of five staves, each representing a different instrument or role in the ensemble. Each staff has two parts: "mano derecha" (right hand) and "mano izquierda" (left hand). The instruments are: Repicador, Llamador, Guajador, Tambora, and Almirez. The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

## LA MEJORANA

En orden de importancia folklórica, la *mejorana* sucede al *tamborito*, pero a diferencia de este último, aquella presenta dos fases: la vocal y la instrumental. La *mejorana* instrumental o *mejorana* propiamente dicha, se baila al són de la *mejoranera*, guitarrita criolla a la cual ha dado su nombre esta danza nacional, y de la *bocona*, su hermana mayor. La *mejorana* vocal no se baila, y se la denomina más comunmente *socavón*.

Abordaré, en primer término, el análisis de la *mejorana* instrumental, cuyo ritmo ternario revela abolengo indo-europeo. Es sabido que esta clase de ritmos: 3/8, 6/8, 9/8, etc., brilla por su ausencia en la música popular de los semitas y tártaros y ha

desaparecido por completo de la de los indostánicos, persas y griegos. En el *tamborito* también suele encontrársele, pero solo al pasar de la forma *corriente* al *corrido*, según ejemplos expuestos arriba.

En el capítulo consagrado a los juegos del día de *Corpus Christi* en la Villa de los Santos, vimos ya ejemplos de *mejorana* instrumental. Las danzas de los *diablicos sucios* concluyen por un ritmo de *mejorana* que oscila entre la forma binaria y la ternaria, en virtud de la facilidad con que la música popular de la América española asocia y confunde esos dos ritmos dividiendo las seis corcheas del compas de 6/8 en tres unidades binarias o en dos unidades ternarias.

En este otro ejemplo de mejorana, provisto de su cantilena melódica y no reducido ya al puro esqueleto rítmico, como los de los *diablicos*, la división ternaria de los tiempos del compás predomina, sin perjuicio de los compases en que la unidad de tiempo se binariza, — si se me permite el neologismo — comunicándole a la melodía gracia y variedad. Las armonías invertidas de la *mejoranera*, claman a veces por la presencia de un bajo armónico fundamental:

La coreografía consta de dos partes: zapateado y paseo; la primera, movida y ruidosa; la segunda, suave y cadenciosa. La melodía del *rabel*, el instrumento cantante, no subraya este contraste por medios propiamente musicales, es decir armónicos, melódicos o rítmicos, sino por medios puramente dinámicos, apelando a los matices del *forte* y del *piano*. El acompañamiento es igual en ambas partes, pero en el zapateado la *mejoranera* repica en semi-corcheas el

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Mejorana". The score is written on six systems of staves. The top staff is labeled "Rabel." and contains a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 5/8 time signature. The second staff is labeled "Zapateado" and contains a rhythmic accompaniment in bass clef. The third staff is labeled "Mejorana" and contains a melodic line in treble clef. The fourth staff is labeled "p Paseo." and contains a melodic line in treble clef. The fifth staff is labeled "animato" and contains a melodic line in treble clef. The sixth staff is labeled "crescendo." and contains a melodic line in treble clef. The score concludes with a double bar line and the initials "D.C." followed by a treble clef symbol.



acorde de la dominante y subraya también por medios puramente agógicos el contraste de la coreografía.

La mejorana es un baile colectivo, del género de la cuadrilla o los lanceros. Los hombres de un lado y las mujeres del opuesto, se hacen frente. Tan pronto marcan el paso como cambian de lugar en el paseo; y en el zapateado, su nombre indica suficientemente lo que hacen.

Otra clase de mejorana instrumental es la llamada *mejorana-poncho*. Y porqué no poncha?

Poncho es un adjetivo castellano que significa perezoso, manso, y en ese sentido debe tomársele aquí, pues en ningún otro se justifica. Calificando a mejorana, sustantivo femenino, debería concordar con él en género y número; pero el vernáculo, como la lengua sabia, tiene su *genio* y hay

que respetárselo. Conque *mejorana-poncho*, y no he dicho nada.

Esta variedad de la mejorana instrumental no tiene, como la que precede, la unidad de tiempo ternaria sino binaria; pero el compás sí es ternario (3/2), y la cadencia a la dominante dura apenas un tiempo del compás. Las combinaciones rítmicas que se forman son por demás interesantes. Por una parte, el rabel dice una cantilena cuya primera frase sincopada se divide en miembros de corte ternario; pero la frase no sincopada que le sigue se divide en miembros de corte binario, aunque cada una de las subdivisiones sea del ritmo ternario. Aquí la melodía del rabel aparece en flagrante contradicción rítmica con el acompañamiento de la mejoranera. Por otra parte, el ritmo ternario del compás se transforma al fin de la cantilena (a) en una especie de ritmo cuaternario que la propia música explicará mejor que la palabra escrita:

Moderato:



Debo el conocimiento de esta interesante forma de mejorana al Sr. Julián Gáez, violonista de los Santos.

..

Así como el *tamborito* se canta exclusivamente por mujeres en solo coreado, la *mejorana* cantada o *socavón* es canto exclusivo de los hombres.

Es un género vocal más lírico y literario a la vez que el *tamborito*. Su letra, en general, se caracteriza por su forma clásica, y ofrece pensamientos que se siente uno inclinado a atribuir a verdaderos literatos, no a menestrales analfabetas. Más de un poema de esos procede sin duda de las lecturas de algún trovador regional más ilustrado que sus congéneres.

El procedimiento literario es siempre igual. Es el mismo que se practica en casi toda la América de origen español. Una cuarteta o redondilla sirve de tema fundamental al poema; de ella se sacan cuatro décimas del mismo metro que terminan, en su orden, por cada uno de los cuatro versos de la redondilla inicial. Esta uniformidad de procedimiento en todo un continente de igual origen étnico, revela la procedencia peninsular de esta forma de la poesía popular americana y puede ser motivo de investigaciones

dilatadas. En cuanto a la parte musical de la mejorana cantada, la creo exclusiva de la región del istmo, salvo prueba en contrario. La melodía silábica, es decir la que se canta con las palabras del poema, va siempre precedida de un largo melisma u ornamento vocalizado que se repite durante el curso de la mejorana y al final de ella; pero tanto los melismas como la cantilena silábica son generalmente improvisados. Fue ultimamente cuando la casa Victor, fabricante de discos fonográficos, fijó por la primera vez en contornos definitivos e indelebles las líneas melódicas de la *mejorana*, rehacías hasta aquí a la transcripción gráfica; y lo hizo esta vez con arte y fidelidad, respetando las normas de la estética regional, sin introducirle acompañamiento de violines, flautas, contrabajos y otros instrumentos de la orquesta europea que inconsultamente intervienen en sus discos de *tamboritos*. Las *mejoranas* de menestrales como Cigarrista, Delgado y Medina, aparecen así acompañadas tan solo por los acordes ralos y típicos de la mejoranera. Los poemas, firmados casi todos por Eduardo Maduro, joven poeta de la capital, confiesan su origen no popular; pero la parte musical « huele a tomillo y a romero » y no desmiente un instante su procedencia no solo provinciana sino rural.



# La Chorrerana.

*Voz*

*Mejoranera*

Fluere re re...

yo tengo alá en la Cho-

a) b)

re-ra u-na chi-ca cual mu-ni-gu-na

u-ni-sa fre-cro-sa mon tu-na, dul-ce

(1) El acompañamiento instrumental continúa, alternando sin interrupción los compases a) y b)

fi-na y Za-la-me-ra (mejor manera) Cuando  
 ris-te la pro-... lle-ra - En los días de ja-rá-na y  
 ha-sa feliz y u-fa-na Con es-tu-dia-do donaire vuelan  
 fu-ro-rós al ar-re ah! Ga-ra mi lin-da se-rre-na  
 (mejor manera) Le pro-me-ti-na-tu-mo-nio. Con  
 mu-sa y con es-cu-ba — no Sara el pró-xi-mo vera-  
 — noy e-lla me-ga a San an-to-nio.  
 a) que la li-bre del de-mo-nio Del mal ojo y mal di-  
 -er-ón Lle-m-ta de con-tu-ción Mido-la-tra-da chif  
 -quella an-te el ai tar-se ar-ro... di-lla Ga-  
 ra pre-dre — Sal-va-er-ón! b) a) Si no  
 me co-gen los ma-tos yo quiero ver-se co-se-dro.  
 Con el maíz y el a-fre-dro Si quiera años cuantos  
 re-ales ah!  
 (1) o = falsete (bajo)



Se-ro no-li cas fa--la--les que  
vie-nen de -- Pa-na-ma Me di-cen que por a--  
llá va la pla-ta por los cer-ros que en  
to-li-li-ca y en pe-- rros To-do el di-ne-ro se  
va ah!  
u--sa--re len-tes y le va pan-ta  
lo--nes a lo ba--lín -- y za pa-tos con be--  
tón Me puen... dre ca-mi-sa me--va--  
J--gua - lita a la que lle--va el  
mis-mo go-ber-na-dor -- Voy a lla-mar-me doc--  
tor -- aunque me-tiendo la pa--ta ya que  
fue he-cha la -- pla-ta -- Pa-ra el pen-ga--ñe me--jor  
ah!

(1) 0 = voz de falsete (búeo)

ya-dios al-tus-te-cor--ral al ma-  
iz y al ga-na-do yo quiero ser di-fu-  
-ta--do o si-que-ra con-ce-jat.  
Me voy a la ca-pi-tal A chupar en el u-  
-nion, ya mi cli-ca de lec-ción Sa-ra que ten-ga re-  
cio Voy a ense-nar le el flir-te-o el ~~jazy~~ y el charles-  
-tón. Voy a enseñar le el flir-  
(mejorana)  
te-o y el yazy y el charles-tón.

(1) o = falsete o bujeo.

La combinación de un acompañamiento ternario y un canto en dosillos de corcheas, es característica de la mejorana; es, por decirlo así, su sal y su pimienta.

El término *mejorana* se aplica casi siempre a la danza de ese nombre — sin canto ni palabras — que hemos analizado arriba. A la *mejorana* cantada se le llama también *socavón* y es un género especial que se distingue perfectamente de todos los demás géneros de música con palabras por sus características

esenciales. Oyendo a Cornejo y Cigarrista parece que al crear ese género de música la musa popular hubiera querido salirse de los moldes usuales. La música vocal se distingue, en efecto, por el empleo de grados conjuntos en la formación de la melodía, de tal modo que la ausencia de frecuentes grados conjuntos en un motivo melódico la expone a la tacha de anti-vocalidad. Suele citarse, como modelo de melodía vocal, el tema de la Oda a la Alegría, en la Novena Sinfonía de Beethoven, que procede casi sin



excepción por grados conjuntos. Solo hay tres intervalos disjuntos en toda esa melodía. Pues bien, la *mejorana* vocal del arte popular panameño inicia una éra o estilo de música vocal divorciada por entero de todas las características esenciales de la vocalidad tradicional. Tiende, por el contrario, a acercarse en lo posible del estilo instrumental procediendo deliberadamente por grados o intervalos disjuntos en la formación de sus temas melódicos. En ellos, la segunda melódica o grado conjunto es casi la excepción y el intervalo disjunto la regla.

Y a pesar de esta inversión de las normas usuales, que parece condenar de antemano esta música extraña (surgida de principios tan contrarios a los usos y a las ideas consagradas) a la más barbara anti-musicalidad, los resultados son toda una revelación. Hay hasta algo de cubismo subconsciente en estos cantos angulosos en los cuales la rareza del grado conjunto corre parejas con la proscripción de las líneas curvas y la abstención estudiada de la morbidez clásica en las genialidades de la pintura cubista. El hecho innegable es que estas melodías, de un aspecto gráfico tan descoyuntado y tan reñido con el concepto tradicional de la vocalidad, han suministrado durante varios siglos el alimento estético de las poblaciones rurales del Istmo de Panamá sin haberse producido nunca el fenómeno frecuente de indigestión o no asi-

milación; de donde cabe concluir que en el *socavón* hay todos los gérmenes estéticos esenciales para alimentar la vida artística de una comunidad humana y por consiguiente la materia prima necesaria para el desenvolvimiento futuro de un arte consciente y superior.

Entre las mejoranas cantadas, unas se llaman *gallinos*, otras *zapateros*, otras *mesanos*. Precisa explicar en términos universales los fenómenos musicales a que responden estas denominaciones regionales.

El *gallino* es una mejorana en modo menor. El *zapatero* comienza y termina en la tónica o en la armonía de tónica; y el *mesano* comienza y termina en la dominante o en la armonía de dominante. No hay mejorana vocal que no sea *gallino*, *mesano* o *zapatero*, sobre todo *mesano* que es la forma más usual.

Los discos de la *Victor Talking Machine Co.*, no contienen sino *mesanos*; tales son las mejoranas de Cigarrista, Delgado y Medina inscritas y numeradas en sus catálogos; pero Jesús M. Medina, mi amigo personal, accedió a impresionar varios cilindros de cera de un fonógrafo Edison de mi propiedad con *zapateros* y *gallinos* que reproduzco a continuación:

Canto

Mejorana

I° ve-ra la ve-di-ta m-a si de

II° No hay se me dio hasta el mal cuando

III° Se que te se-re afa-nar Fa-ra

I. mí-se a-cor da-rã si me tendra en su me-mo-ria co-mo  
 II re-me-dio no tiene y no se puede en-zar - El mal  
 III te-nor plata y oro si no pro-cu-ras bus-car El ver.

I yo la tengo a-cá — si me tendra en su memoria Como yo la tengo a-cá.  
 II cuando a matar viene y no se puede en-zar El mal cuando a matar viene  
 III du-doso te-so-ro si no pro-cu-ras bus-car El ver du-doso te-so-ro. D.C.

El empleo de *afanar* como verbo activo en la tercera cuarteta, sorprenderá sin duda al lector. Sorprenderá también la supresión del melisma inicial, intermedio y final, que no figura aquí, no sé si por olvido o deliberadamente. Tampoco se observa el procedimiento clásico que consiste en desarrollar en cuatro décimas consecutivas la redondilla temática; pero el objeto principal de este ejemplo es la cadencia musical a la tónica que sirve de distintivo a la *mejorana-zapatero*; lo demás es secundario.

El nombre de *zapatero* le viene a esta clase de *mejoranas* de una tonada muy antigua que traía las cadencias a la tónica y cuya redondilla rezaba así:

Ay! pobre del zapatero  
 Que vive de su trabajo.  
 Ya se le rompió la lesna,  
 Pata pa arriba, pata pa abajo!

Como ejemplo de *mejorana mesano*, en el capítulo de las provincias centrales debería encontrarse la siguiente de Gilberto Cornejo, que completa la colección de discos de Victor. Doy la música del melisma, de la redondilla y de la primera estrofa. Las demás estrofas no están adaptadas a la misma tonada, como pasa con los cuplés; esto sería incompatible con el carácter oral é improvisado de este arte rural. Pero la fisonomía melódica es muy semejante y no presenta diferencias específicas dignas de mencionarse:



*Voz* *Mejoranaera* *Redondilla*

*ah!...* *(1)*

*A B A B A B*

*mi me gusta el es- tar - Lu- nes y martes de bal- de -*

*A B A B*

*mierco- les, jueves y vie- nes hasta el sa- bado in ca-*

*A B A*

*(buses)*

*tar. de - ah! ... Jo*

*B A B A B*

*Decima I*

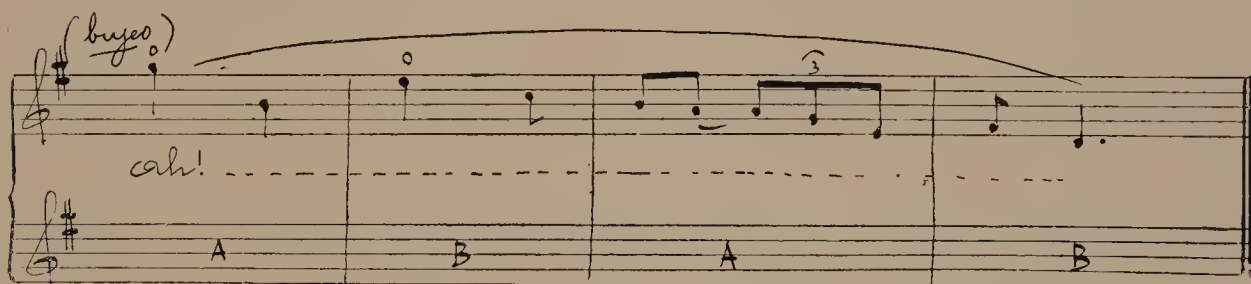
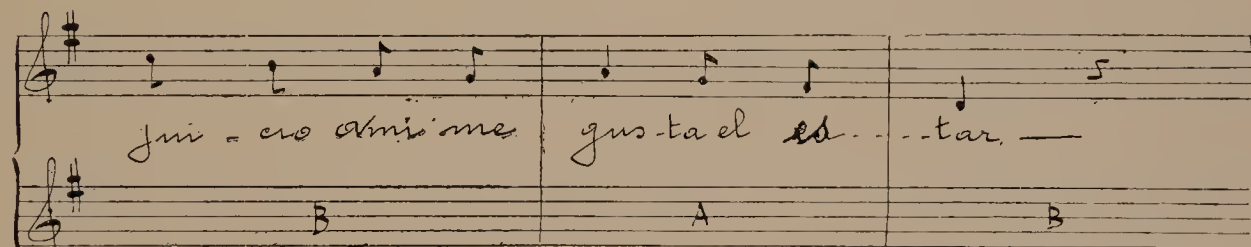
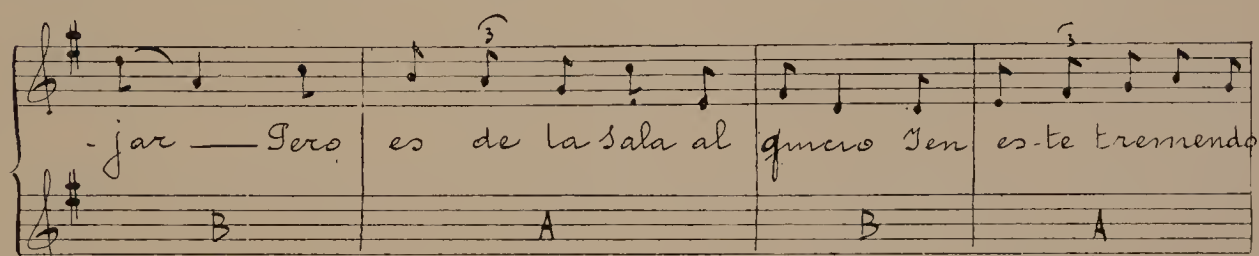
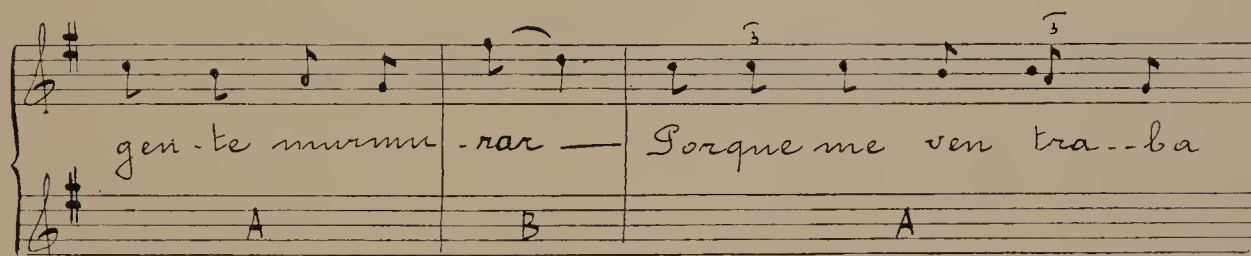
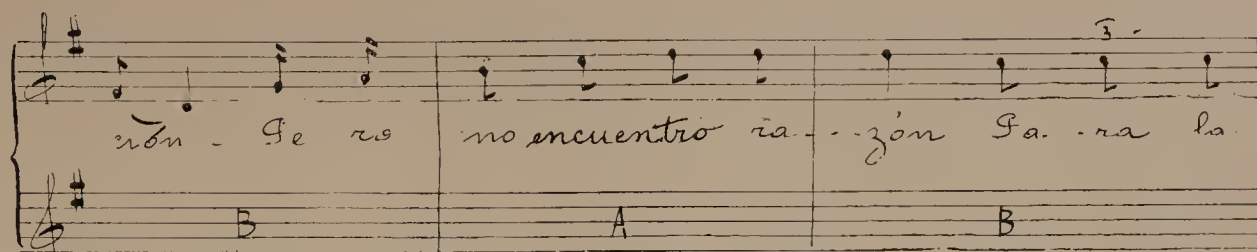
*ten- go una entum- ción - De los pies a la ca-*

*A B A*

*- la- ra. si no- de con- gres tie- re- za y o- tros qe- de- ja-*

*B A B A*

1) El acompañamiento continúa, repitiéndose alternadas las fórmulas A y B hasta terminar



Entumición por entumecimiento, es palabra del léxico provincial. La locución « para la gente murmurar », en vez de « para que la gente murmure », también suele oírse en la Republica, donde suele emplearse el infinitivo del verbo en función de subjuntivo. La entonación de séptima mayor adaptada al verbo murmurar es intervalo característico del género, según vimos atrás. La letra de las décimas restantes va a continuación; en ellas se pone de manifiesto que la *mejorana* es un género literario de carácter popular

con raíces evidentes en el pasado peninsular.

## II

Yo no tengo más deleite  
Que de vivir asentado  
Y pasármela acostado  
Al público de la gente.  
Y ya mi mujer me advierte  
Y me dice : Dios te guarde  
Con tu barriga tan grande;  
Pero yo no le hago caso,  
Pues así es que me la paso  
Lunes y martes de balde.



## III

Mucho amo yo a mi señora.  
Yo no le doy mala vida  
Con darle con lo que topo  
Si se me muestra atrevida.  
Yo no bebo la bebida  
Porque veo que no me conviene  
Ella el trabajo que tiene  
De llevarme a mi cargado,  
Pues así me la he pasado  
*Miércoles, jueves y viernes.*

## IV

Tres cosas voy a advertir:  
Que yo soy muy atronado  
Y aunque me vean parado  
Me dan ganas de dormir.  
No debe de ser así.  
Ya no le temo al Alcalde.  
Al que le debo, que aguarde,  
Que a mí me ven trabajando  
Y me la he pasao roncando  
*Hasta el sábado en la tarde.*

El estilo es desgredado, sin duda, como obra de trovadores sin humanidades; pero aunque ciertos versos desconciertan, estamos lejos de los barbarismos e ineptias de los poemas danzantes de los grandiaiblos y

Moctezumas. Los versos están relativamente bien medidos y los despropósitos reducidos a un minimum muy pasadero.

La *mejorana-gallino* se presenta en los ejemplos que siguen bajo dos aspectos: el divino y el humano. Ya se sabe que la voz *gallino* indica el modo menor, pero ese modo se adapta indistintamente a poemas sagrados o profanos. El pueblo dice, en el primer caso, cantar *a lo divino*, y en el segundo caso, cantar *a lo humano*. Esta misma terminología se conoce en Ecuador, en Chile y en otras regiones de la América española con el mismo significado, y su origen remonta sin duda a antiguos usos españoles.

Como el acompañamiento es la repetición constante del mismo ritmo y el regreso imperturbable de las armonías de tónica y dominante, solo va indicado en los primeros compases, subentendiéndose que continúa hasta el final sin cambio alguno.

Voz

Mejorana

De qué te su-ve a fa-nar, De qué te su-ve a fa-nar — Sa-ra te-ner pla-ta yo — ro Sa-ra te-ner pla-ta y o — ro Si no pro-vee-ras bus-.

(1) El acompañamiento continúa, repitiéndose hasta terminar las fórmulas a) y b) alternadas.

-car El ver... da... de-ro te... so... ro... (acompl<sup>to</sup>) Solo:  
 a...mar a Dios so... be-rano Dice el primer manda-  
 -men-to Yel se... gun-do en ar-gu-men-to no ju-  
 -rar su nombre en va... no Di-ce el ter-cero, cris-  
 tiano, Las fiestas santi-fi... car Yel

Enarto q' hay q' hon--rar a-pa... dre y madre amo--  
 -ro-so Si a Dios no ado-ras gus-to-so. De qué te sirve afa-  
 -nar. (acompl<sup>to</sup>) Solo: Dice el quin-to no ma-tar, Dice el  
 quin-to no ma-tar. Be-nedlo en co-no-ci-mien-to I si..  
 gundo este ar-gu--men-to El Sex...to no for-ni-car bl-  
 -sép-ti-mo no hur-tar al pró-ji-mo su te-so-ro Porque es  
 un grande-sa-fo-ro Ultra-jar nunca es bueno. Nunca am-  
 biciones loa-je-no Sa-ra te-ner pla-ta y o... ro (acompl<sup>to</sup>) Solo:

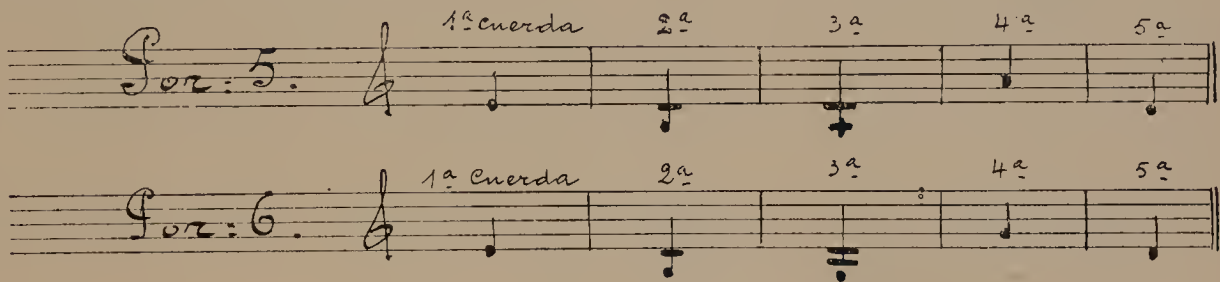


El oc-ta-vo no Men-tir ni le-van-tar tes-ti-  
-mo-mo No De-sear, nos dice el no--no mal pró-:  
-je-mo su-cum-bir. (acompr<sup>to</sup> Solo:) El dé-cimo en defi-  
nir Nos ar--ce no co-di-ci-ar Porque es  
pe---ca-do mor-tal Y Dios se fue de ofen-  
-der Co-mo quieres tú te--ner si no pro-cu-ras bus-  
car ? (acompr<sup>to</sup> Solo:) Di-cen. los diez manda-  
-mien-tos Los que se en-ci-e-ran en dos= servir  
y a-mar a Dios Que da, su divino ejemplo  
(acompr<sup>to</sup> Solo:) Por e-so el san-to templo en--  
-tre con hu-mil-de mo-do Con re-ve-ren-cia le a--  
-do-ro porque en él está en-ci--rra--do Jesús Je--  
-sus sa-cra-men-ta-do El ver-da-de-ro te-so-ro.

Doy este gallino en toda su integridad para prescindir de los demás *gallinos* recopilados en mi reciente excursión por las Provincias, los cuales aparecerán quizás algún día en otro lugar.

Este cantar esta construído conforme a las reglas de la arquitectura tradicional: la redondilla primero, y enseguida las cuatro décimas que terminan, respectivamente, con

La *mejoranera*, atributo esencial de la *mejorana*, es un instrumento de 5 cuerdas de tripa, del género de la guitarra y, como ésta, destinado al acompañamiento, sin excluir por eso los preludios, interludios y posludios melódicos. Se le construye de madera de cedro y se afina de varios modos que los naturales denominan « temple por cinco, por seis, por veinticinco ». En la siguiente *tabulatura*, doy los dos primeros « temples ».

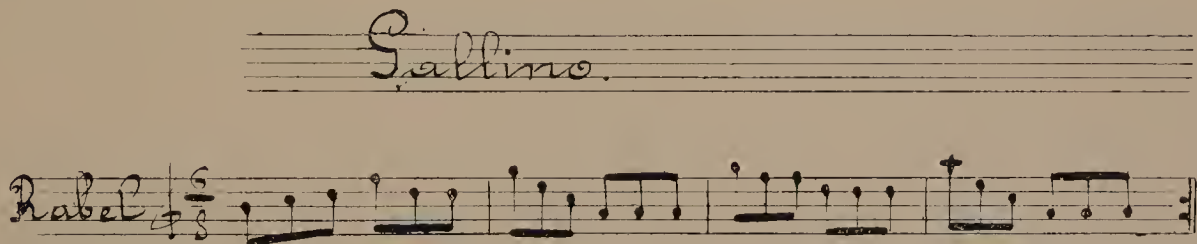


cada uno de los versos de la redondilla. No hay que hacer caso de las rimas testimonio y mono, mortal y buscar, modo y tesoro, que bien pueden caer dentro del ancho molde de la versificación agraria. Las lagunas del texto provienen de desgastes ocurridos en los cilindros de cera de mis fonogramas que no han permitido la transcripción íntegra de la letra del gallino después de haber cruzado el océano. El *gallino* que oí en las Tablas en el concurso de los labradores organizado en mi obsequio por el Inspector de Instrucción Pública Sr. Salamín, tenía el siguiente prelude que se repetía como interludio en el curso de la pieza y como postludio al concluir. Vale la pena hacerlo conocer, ya que el *gallino* del señor Medina, inserto atrás, carece de estribillo instrumental:

El instrumento cantante de la *mejorana* es el *rabel*, violín criollo, descendiente de su antepasado árabe *rabab*, que conserva, como el rabel pastoril de España, sus tres cuerdas y la función de intérprete de la melodía, frente a la *mejoranera* y a la *bocona* que son simples acompañantes. La tapa suele fabricarse de balsa y todo el resto del instrumento de cedro o de *jamaico*.

Para fabricar el arco, al cual se le da forma curva y tendida análoga a la que los contrabajistas de cuerda llaman *alla Bottesini*, se usa el *matillo*.

Las cerdas salen de la crín del caballo, cuando no se las sustituye, muy pobremente por cierto, con hilo de coser, lo que ocurre también a veces hasta con las mismas cuerdas.



La escala melódica carece de sensible, como en la generalidad de los cantos populares.

La *guáchara* o sonajero, suministra uno de los elementos de percusión de esta orquesta especial, y es hecha a veces de una caña-



brava con cremallera, o de una canilla de venado con perforaciones que se frotan con palillos; pero lo más común es fabricarlas de



Rabel y arco.

calabazo (*crescentia cujete*) unas veces de forma esferiodal, como las que usan los cunas (véase el primer capítulo), otras veces de forma oblonga, como el plátano.

La *guáchara* añade su aporte rítmico al del tambor sin confundirse con él.

La pez griega o colofonia es reemplazada por una resina que los indios denominan *chutrá*, cuyos usos medicinales, en combinación con la *caraña hedionda*, son bien conocidos.

Comparando las mejoranas de Medina — *mesanos*, *gallinos* y *zapateros* — con las de Cigarrista y Delgado, se viene en conocimiento de que los saltos melódicos en que incurren estos últimos son probablemente

ejercicios de acrobacia vocal con que se empeñan en hacer resaltar su *virtuosidad* especial, y que la melodía primitiva quizás fue vocal y musical como la de Medina. La *virtuosidad* no ha sido en todo tiempo la enemiga del arte?

## PUNTO

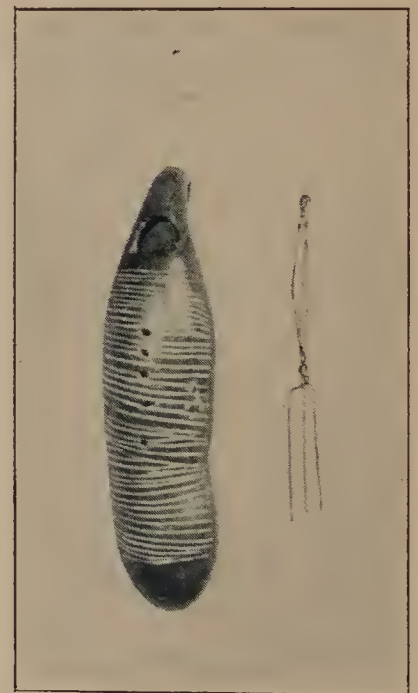
En el *punto*, como en la *mejorana*, tenemos las dos formas vocal e instrumental. Su compás característico es el de 6/8, que corresponde, en términos de rítmica clásica, a una *dipodia yámbica*. En la cantilena melódica del punto alternan dosillos y tresillos, predominando el tresillo como en la *mejorana*; la fórmula de acompañamiento sí es, invariablemente, de subdivisión ternaria.



Mejoranera.

La coreografía del *punto* es muy semejante a la de la *mejorana*: baile

colectivo compuesto de dos partes contrastadas: paseo y zapateado. Como en la *mejorana*, la estructura melódica del punto tampoco refleja este contraste coreográfico, y es por medios dinámicos y agógicos como los instrumentos acompañantes



Guáchara.

subrayan la alternación del zapateado y el paseo.

De mi extensa colección de apuntes y transcripciones sale este *punto* veragüense denominado *la caja*:

Un segundo ejemplo de punto instrumental se caracteriza por la modulación al modo mayor relativo que da a la cantilena el corte ternario clásico llamado también forma *lied*. Una *coda* bastante desarrollada suministra la conclusión. (Ver página 194.)

The musical score is written for a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together, and some rests. There are several measures where the melody and accompaniment are separated by a double bar line, indicating a change in the musical structure. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



The musical score is handwritten and consists of six systems. Each system has two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the bass staff contains chords and some melodic fragments. The piece is in 6/8 time. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

En el ejemplo que antecede, la alternación del modo mayor y el modo menor reproduce musicalmente el contraste del zapateado y del paseo, sin apelar a recursos extramusicales.

En Veraguas se oye la *Perica*, antigua danza o danzón, transformado en *punto* regional. Esto es menos atrevido que transformar en *fox-trot* las canciones sin palabras de Mendelssohn o adaptar al claxon

del automóvil el *hoyotojó!* de las walkirias. Lo que sí es atrevido es darle desinencia femenina al epiceno *perico*; pero ya ese es un achaque dialectal.

Pasando del *punto* instrumental al vocal, tropiezo en primer término con la tonada de Nicho Barrosa que se canta de uno a otro confín de la República:

Canto.

Es. - ta. ba mucho Barrosa olli - ta no

Mejoranera

- más Sen. tado en su mo. le. jón, o...lli - ta no...

mas - Con. la cu. chara en la ma. no olli... ta no

mas Ras. pa. n. do su con. co. lón o...lli - ta no

mas, - ay, que ras. pa, que ras. pa el con... co. lón

lón! ay! que ras. pa, que ras. pa el con - co... lón.



El medallón de Nicho Barrosa, Sancho Panza de Tierra Firme, glotón y materialote, está admirablemente trazado en la cuarteta que precede. A darle un sabor más regional contribuye la voz *concolón*, panameñismo auténtico cuya etimología resulta punto menos que indescifrable. ¿Que analogía puede haber descubierto el pueblo panameño entre el Descubridor de América y el quemado del arroz para concolonizarlo de ese manera? Concolón designa en la jerga vernácula de Panamá la capa de arroz quemado que se endurece por su proximidad al fuego y se adhiere al fondo de la olla de barro curada que heredamos de los aborígenes o al de la paila de metal. ¿Proviene de *cóngolo*, voz desconocida de la Real Academia de la lengua y cuya etimología ignora Cuervo, según su propia confesión? O tendrá origen en la olla culona (de arroz con culona) según tesis que sostiene mi ilustrado amigo y colega el Doctor Octavio Méndez Pereira?(1)

(1) Adhiriéndose la capa de arroz quemado al fondo de la olla culona, o culona a secas, en que se cocinaba, la cuchara que lo sacaba desprendía con él fragmentos de la olla y los interesados pedían arroz con culona. Luego abreviaron pidiendo *conculona*, que pronto se convirtió en *concolona* y por último en *concolón*.

No vendrá de *concola* o *congola*, palabras italianas anticuadas que designan una vasija o un recipiente, es decir una olla? *Congola di rame*, es expresión de cocina que todavía se usa en Italia.

Musicalmente hay aquí dos elementos melódicos y rítmicos contrastados: la cantilena de la cuarteta y la *coda* que concluye. Corresponden al paseo y zapateado de la coreografía.

♦♦

El Coco es un *punto* en modo menor del cual he registrado tres versiones diferentes que solo ofrecen de común el ritmo general de esta danza y el texto literario. Una de esas versiones — la que sigue — es oriunda de los Santos.

Los menestrales del interior estiman como indicio de inferioridad profesional no improvisar tonadas nuevas sobre las redondillas y décimas tradicionales, y cada uno de ellos se cree obligado a crear su versión musical propia:

*Canto*

*Guitarra*

U-na vie-ja me dió un co-co Ga-ra que se lo pe-  
-la... ra Des-pués que se lo pe-lé me di-jo que se lo ra-  
-lla... ra Des-pués que se lo ra-lé me di-jo que se lo co-

- la - - ra Des-pués que se lo co-lé - se pu-so la vie-ja  
 brava na vieja me dió un co-co Sa-ra que se lo pe-  
 la-ra Des-pués que se lo pe-lé me di-jo que se lo ral-  
 - la-ra Des-pués que se lo ral-lé me di-jo que se lo co-  
 - la-ra Des-pués que se lo co-lé me di-jo que se lo bo-  
 .. ta-ra Des-pués que se lo bo-té se pu-so la vie-ja brava.

## LA CUMBIA

La palabra *cumbia* tiene la misma raíz que *cumbé*, baile de origen africano registrado por el diccionario de la lengua como « baile de negros ». Y en verdad, la *cumbia*,

por su ritmo cuadrado, exento de toda veleidad ternaria, no denota tener raíces rítmicas indo-europeas, como sí las tienen la *mejorana* y el *punto*.



La coreografía de la *cumbia* es de dos géneros: la de la calle y la de los salones. La *cumbia*, como el tango argentino, ha dejado de ser baile del hampa exclusivamente para penetrar en los salones aristocráticos. La *cumbia* plebeya y callejera, aquella en la cual el hombre invita a bailar a la mujer, ofreciéndole un manojo

diríase que la *cumbia* no es un baile *aper-sogado*.

Fiel a la costumbre de comenzar los ejemplos por las formas puramente instrumentales, doy a continuación dos *cumbias* sin palabras, la primera de las cuales es un modelo de brevedad:



de velas encendidas que la bailadora sostiene en la mano mientras ejecuta un movimiento de circunvalación alrededor de la orquesta y otro de revolución alrededor del compañero, acompañados de fuertes contoneos que recuerdan el baile del vientre de las orientales, no es la que sirve de modelo en los bailes de alta sociedad.

En la *cumbia* de salón, llamémosla así, existen los mismos elementos plásticos que en la plebeya, inclusive la ofrenda de las candelas que nada tiene en sí de inconveniente, pero desaparecen de ella el contoneo de las mujeres o juego de caderas y el más remoto conato de obscenidad. La *cumbia* se baila, como ya se dijo, alrededor de los músicos que forman el núcleo central de la fiesta. Las parejas ejecutan un gran movimiento de revolución en torno de la orquesta al mismo tiempo que varios movimientos de rotación sobre si mismas. El *paso* coreográfico es el de la *polka*, baile de ritmo muy semejante al de la *cumbia*; pero las parejas no se cogen de las manos ni de la cintura, como en la *polka*. En el idioma vernáculo

La melodía parece compuesta para que el baile no concluya nunca. La sensación de cadencia perfecta no se percibe al finalizar el primer miembro de frase ni el segundo, y la cantilena no descansa una sola vez en la tónica.

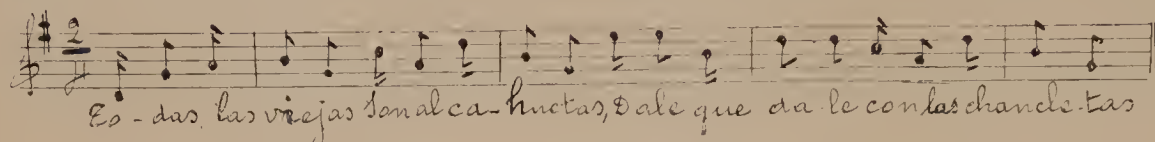
★★

Esta otra *cumbia* aparece aquí tal cual la escribí escuchando al campesino de los alrededores de Soná que la tocaba en su *rabel*, acompañado en el *tambor* y la *mejoranera* por familiares suyos. La melodía tiene miembros de frase de corte rítmico libre, reñidos con la cuadratura usual de la músicaailable. Esta circunstancia, que me obliga en la versión gráfica a constantes cambios de compás, puede muy bien provenir de falta de buena organización musical en el menestral agrario que dictó la melodía, pues no es de creerse que la musa popular sonaeña sea capaz de tantas complicaciones rítmicas; y otro tanto cabe decir de la estructura armónica de la cantilena. La modulación a la segunda mayor grave en la segunda parte de la *cumbia* es de lo más atrevido que se conoce en materia de tonalidad, casi puede decirse de antitonalidad;

[illegible]



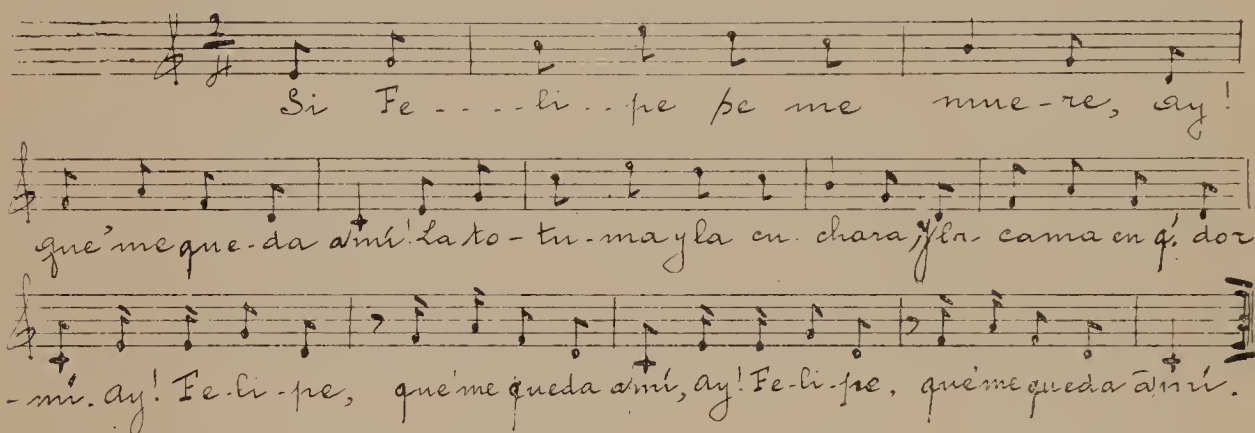
La letra de la *cumbia* ofrece despropósitos o sandeces frecuentes en la letra del tamborito. El que sigue es uno de ellos, agravado aquí con la falta de respeto a la ancianidad y al sexo débil:



En realidad, la síncopa del segundo tiempo de cada compás no es tan definida como aparece en la escritura: es un término medio entre esa grafía y el tresillo de corcheas propio de la danza habanera; pero la escritura musical carece de signos con que reproducir esos valores sutilísimos y ha habido que

En otra *cumbia* se presenta un contraste extraño: música sensual adaptada a versos elegíacos, casi fúnebres. Es un procedimiento psicológico de aplicación conocida en la lengua y en la literatura: hacer resaltar deter-

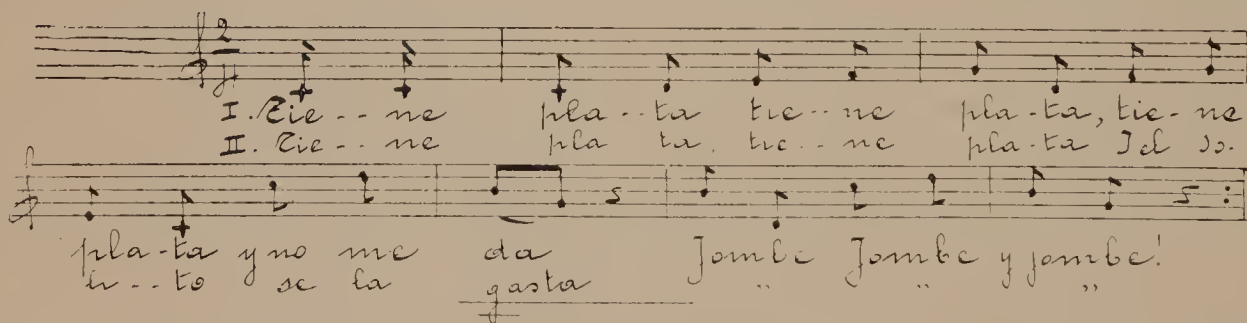
minado sentimiento o idea expresando ideas o sentimientos opuestos. Perico ligero, por ejemplo, nombramos a un cuadrúpedo cuyos movimientos son el polo opuesto de la ligereza. Por el mismo método, el autor desconocido de esta *cumbia* intensifica su carácter de sensualidad acoplándole versos plañideros:



adoptar por fuerza la notación mas cercana a la realidad.

..

De la *cumbia* que sigue conozco dos versiones: antonera y santeña. Transcribo de preferencia la de Antón, que es a mi juicio la mejor:



La exclamación jombe!, transformación muy transparente del admirativo hombre! es de uso muy común entre las gentes del Istmo.

..

La *coda* alegre y cadenciosa convida al zapateado, el cual, sin embargo, no es de recibo en la *cumbia*.

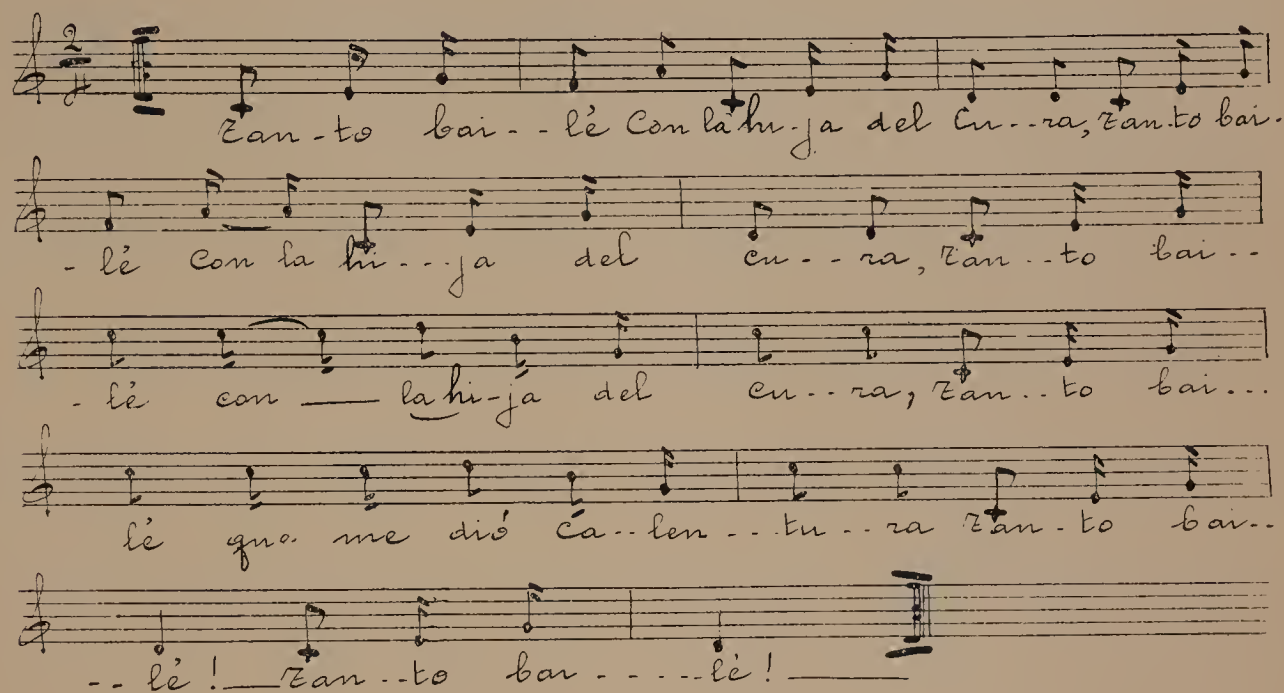
..

Tengo dudas de si el ejemplo que sigue constituye una *cumbia* aislada, como las ante-

riores, o si hace parte de la serie de danzas de los llamados *congós*, sociedad folklórica hermana de los grandiablos, diablicos, mocetzumas, mantúes y cucuás que van sucum-

biendo gradualmente al embate de los tiempos y a duras penas hacen apariciones esporádicas durante las fiestas del Carnaval. El ritmo de esta *cumbia* es valiente y arrollador:

acervo nacional; pero tampoco estoy por que despreciemos lo propio, como si careciera de todo valor. Los ritmos del *tamborito*, del *punto*, de la *mejorana* y de la *cumbia*, por



Con el ejemplo que antecede terminan los empréstitos a mis apuntes de viaje. Ciertas formas de arte popular, tales como el *sueste*, el *pindin*, la *curacha*, etc., han quedado sin ilustrar; pero se trata de formas inferiores, menos caracterizadas que las aquí expuestas. Este libro no es un diccionario ni una compilación, para lo cual se habrían necesitado numerosos volúmenes, sino un modesto ensayo destinado a abrir la puerta a los que pueden continuar, completar y corregir esta clase de exploraciones en el dominio de la tradición y del arte popular.

Los jóvenes filarmónicos que entre nosotros se adiestran, por inclinación natural, en el arte de la composición, suelen vaciar sus ideas propias en moldes extranjeros, sobre todo en las formas de la músicaailable de otros pueblos. El *fox-trot*, el *pasillo*, la danza cubana, etc... son sus ritmos favoritos. Yo me pregunto: porqué ir a buscar afuera lo que se tiene en casa? No quiero hacer profesión de fe xenófoba, inconcebible en mí; no quiero desestimar el valor de las influencias extranjeras que vivifican y enriquecen el

no citar sino los principales, tienen tanto derecho a ocupar la fantasía de nuestros compositores de música ligera (y por ahora no tenemos otros) como los ritmos del valse, del *pasillo*, del *fox-trot* y de la danza. Al talento de esos jóvenes, aficionados y profesionales, corresponde producir obras estimables dentro de estos ritmos criollos, tan aptos para elevarse a la condición de un arte elevado como los ritmos foráneos.

\*\*\*

De las cuatro principales tribus indígenas que pueblan el territorio de Panamá, no se habla aquí de los *chocoes* que viven en la costa del Pacífico, en la región fronteriza con Colombia, ni de los *changuinas* y *dorasques* que demoran en la costa Atlántica, en la región de Bocas del Toro, fronteriza con Costa Rica. Pero nuestro guarda-costas nacional frecuenta poco o nada esas regiones sobre las cuales habría deseado poder expresar también mis impresiones personales.

El Barón Nordenskjöld, en su último libro *Los Indios de Panamá*, dedica numerosas páginas a los *chocoes* del Darién. Desgracia-



damente el volumen está escrito en idioma sueco y no es accesible sino a un número muy limitado de lectores extranjeros.

Respecto de los *changuinas* y *dorasques*, sus costumbres son muy semejantes a las de los guaymíes, con quienes comparten, entre otras cosas, el culto de la balsería.

Cuando por primera vez comencé a recopilar sistemáticamente los datos que aparecen en este ensayo, me hice la ilusión de que iba a entrar en un orden de ideas completamente nuevo después de varios años de intervención activa en la diplomacia y en las relaciones exteriores de la República. Pronto pude cerciorarme, sin embargo, de que por todos los caminos se va a Roma, como dice el proverbio católico; y en breve me encontré haciendo, mal de mi grado, política exterior en grande escala a la sombra de los humildes cantares y tradiciones del pueblo. Pero más que política exterior, considero haber hecho sobre todo política eminentemente nacional. La exploración de mi propio país y el escudriñamiento de su alma en lo que tiene de más ingenuo y primitivo, me llevaron a descubrir por donde quiera causas afines, voces hermanas que me hablaban sin cesar de la raza, de la historia, de la familia, en suma, de todos los vínculos espirituales, morales, materiales y jurídicos que sujetan al hombre a su medio o *habitat*. En cada una de las excursiones que este libro reseña e ilustra, el sentimiento de patria se intensificaba poderosamente, la voz de la raza sonaba más clara y el olor de la tierra se hacía más acre y perceptible. Nunca como ahora recibí el verdadero bautismo de nacionalidad. Nunca tuve conciencia más luminosa de la importancia transcendental del Istmo, ni presentí con más fuerza, con más videncia, los grandes acontecimientos, las grandes luchas futuras de que están por desgracia preñadas sus entrañas. En torno suyo fluctúan, como alrededor de un pivote inmovible, la grandeza y la decadencia de las naciones.

En lo que va de la conquista española a nuestros días, el Istmo no tiene rival como

testigo elocuente del eclipse latino en el mundo, eclipse que sería preciso consultar a los astrólogos para saber si es total o parcial, definitivo o transitorio.

Sobre esta franja de tierra pesan siglos, milenios de historia, y la historia mata a los pueblos o los hace infelices, según pretende un aforismo de la filosofía popular. Pero en esto la filosofía de las masas se engaña talvez. No siempre son felices los pueblos que carecen de historia; no siempre son desdichados los pueblos de grande y memorable pasado. No será más verosímil aceptar el ciclo del eterno regreso de las cosas? La historia — el pasado salvado del olvido — no es acaso una fuerza de atracción, un imán poderoso que induce en determinada dirección la voluntad y el destino de los pueblos? no tiene el pasado su lógica propia? no condiciona el presente? no determina el futuro?

Ese polvo impalpable de los siglos, esa pátina armoniosa que emerge de las largas perspectivas abiertas sobre la infinidad del tiempo; no tendrá acaso la virtud de obrar como principio activo de cohesión y unidad en el proceso de desintegración que amenaza la vida de los pueblos conscientes de su edad y de su destino?

Yo así lo creo con fe y convicción profundas, y porque no pongo en duda un instante esa función regeneradora y reproductiva de la tradición, la he evocado fervorosamente en los fetiches indios, en cada uno de los cuales saludo a un defensor de la patria y a un símbolo activo de la nacionalidad; en los idiomas y dialectos arborígenes que diversifican el alma nacional y la enriquecen con su abundancia y variedad de expresiones; en las costumbres y la indumentaria, en los mitos y leyendas, en la divina expansión del canto, la danza y la poesía que corona con una aureola de gracia y armonía manifestaciones menos seductoras del sentir y del saber primitivo; en suma, dondequiera que palpita entre vibraciones intelectuales, estéticas o morales, el alma colectiva — misteriosa y profunda — del Istmo panameño.

He desechado la práctica corriente del escritor que consiste en servirse de la pluralidad ficticia para dirigirse a los lectores y he adoptado en cambio la costumbre del prologuista que presenta al autor, firma su escrito y habla generalmente en primera persona del singular.

Todo esto es esencialmente voluntario y deliberado. He querido forjarme la ilusión de que esta obra no es en realidad sino el prefacio de una futura compilación del folklore panameño, cuya divulgación *in extenso* está llamada a provocar. Feliz de mí si esta presentación sumaria del tesoro de

nuestras tradiciones populares alcanzara ese hermoso resultado final.

Gracias a la ayuda munífica del Gobierno de la República, sale a luz este libro rompiendo lanzas por los fueros de la tradición y del pasado, por la reivindicación de lo que tenemos de verdaderamente genuino y característico en nuestras tierras y razas americanas.

Que otros recojan, diseminen y hagan fructificar la simiente contenida en estas páginas, para gloria de la patria y por la salud del pueblo!







# INDICE



CAPITULOS	Paginas
I. San Blas .....	5
II. Chiriquí .....	33
III. Motivos cunas .....	49
IV. Provincias centrales .....	81
V. Motivos guaymíes .....	115
VI. Lírca criolla .....	129





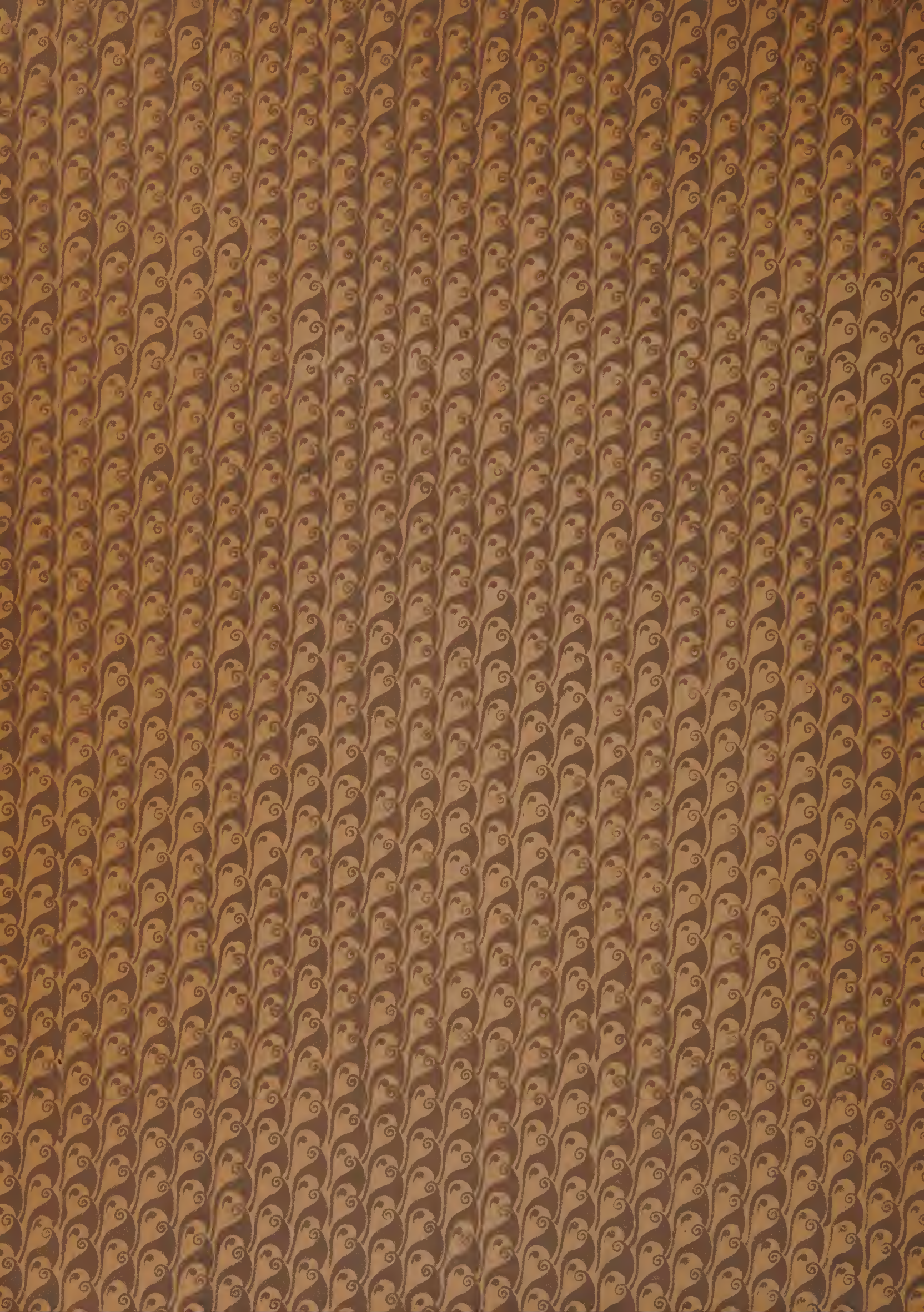
SORTI DES PRESSES  
DE L'EXPANSION BELGE  
OCTOBRE 1930













MARYGROVE COLLEGE LIBRARY  
Tradiciones y cantares de Panama  
784.4986 G16



3 1927 00119522 8

784.4986  
G16



